

LA EXPRESION PLASTICA FORMAL EN EL DISEÑO

Arq. Carmen Ma. Caso

46



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO

Facultad de Ciencias y Artes del Diseño

Escuela Nacional de Arquitectura y Facultad de Arquitectura

Arq. Carmen Ma. Caso Gutiérrez

Estudios de Maestra Normalista y Licenciatura de Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Amplia experiencia en diseño y construcción urbana tanto privada como oficial.

Maestra titular e Investigadora en el Departamento de Procesos y Técnicas de Realización de la División de Ciencias y Artes para el Diseño así como en Ciencias Básicas e Ingeniería de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

218525
C.B. 2894734

LA EXPRESION PLASTICA FORMAL EN EL DISEÑO

Arq. Carmen Ma. Caso Gutiérrez



2894734

242152



UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA - AZCAPOTZALCO

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Departamento de Procesos y Técnicas de Realización

UAM

NC 1001

C 3.764

Dr. Gustavo A. Chapela Castañares
Rector General

Dr. Enrique Fernández Fassnacht
Secretario General

Mtra. Silvia Ortega Salazar
Rectora Unidad Azcapotzalco

Ing. Enrique Tenorio Guillén
Secretario de Unidad

M.D.I. Emilio Martínez de Velasco
Director de la División de
Ciencias y Artes para el Diseño

Arq. Rosa Elena Álvarez Martínez
Jefe del Departamento de Procesos
y Técnicas de Realización.

M. en C. Ma. Dolores González Martínez
Jefe de Área de Tecnología Básica y Expresión
Gráfica para el Diseño



Coordinación Editorial
Imágenes y Aplicaciones Digitales
S.A. de C.V.

Fotomecánica e Impresión de la Portada
Talleres de Diseño de CYAD

Impresión Interior
Taller de Impresión y Reproducción
de la Unidad

Derechos Reservados
© 1992. Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias y Artes para el Diseño
Av. San Pablo No. 180
Azcapotzalco 02200
México 16, D.F. Apdo. Postal 16-307

ESTRUCTURA GENERAL.

- INTRODUCCIÓN.
- OBJETIVOS.
- TEMA 1 EL DISEÑO GRÁFICO PARA LA COMUNI
CACIÓN.
- TEMA 2 LA VISIÓN, VÍNCULO DEL HOMBRE --
CON EL MUNDO.
- TEMA 3 ELEMENTOS PLÁSTICOS MANEJADOS EN
EL DISEÑO GRÁFICO.
- TEMA 4 EL ESPACIO VISUAL.
- TEMA 5 LA IMÁGEN GRÁFICA.
- TEMA 6 LA FORMA GRÁFICA.
- TEMA 7 LA COMPOSICIÓN.
- TEMA 8 LA PROPORCIÓN.
- TEMA 9 EL FORMATO.
- TEMA 10 LA TEXTURA.
- TEMA 11 EL COLOR.
- BIBLIOGRAFÍA.

I N T R O D U C C I O N .

EL SER HUMANO SE CARACTERIZA POR LA CREATI
VIDAD, QUE HASTA NUESTROS TIEMPOS HA REVO
LUCIONADO LA VIDA, EXIGIÉNDOSE CADA VEZ --
MÁS A CAMBIO DE MEJORAR SU ENTORNO QUE LO_
RODEA,

ES ASÍ COMO LA PLÁSTICA, EN ESPECÍFICA RE
LACIÓN CON EL DISEÑO GRÁFICO, ABORDAN LA -
CREATIVIDAD PARA GENERAR UNA REVOLUCIÓN EN
EL DISEÑO, EL OBJETIVO DEL DISEÑO, NO SÓ
LO ES CREAR FORMAS CON APARIENCIAS AGRA
DABLES, SINO QUE A SU VEZ ESAS FORMAS - - --
CUMPLAN UNA FUNCIÓN, EL SATISFACER UNA NE
CESIDAD HUMANA,

EL DISEÑO EN GENERAL ES MUY AMPLIO, PERO -
SI HABLAMOS DEL DISEÑO GRÁFICO, ÉSTE TIENE
COMO PROPÓSITO TRANSMITIR UN MENSAJE SURGI
DO DE LAS NECESIDADES Y QUE VA A SER SOLU
CIONADO A TRAVÉS DE UN LENGUAJE VISUAL QUE
SATISFAGA LA NECESIDAD SURGIDA ENTRE EL DI
SEÑADOR Y EL PERCEPTOR,

LA ESTÉTICA, UNA CARACTERÍSTICA ESENCIAL__
DEL DISEÑO, Y DENTRO DE ELLA LA PLÁSTICA,__
PRIMORDIAL, PARA LA CREACIÓN DE FORMAS FUN__
CIONALES EN DONDE EL DISEÑO SE APOYA PARA__
PRECISAR UNA COMUNICACIÓN VISUAL CON SU --
PERCEPTOR.

LA PLÁSTICA COMO "ARTE DE FORMAR", NO SE -
LIMITA MATERIALMENTE, YA QUE SE PUEDE TRA-
BAJAR CON YESO, BARRO, CERÁMICA, ETC., Ó -
CUALQUIER OTRO MATERIAL EXISTENTE HOY EN -
DÍA, DONDE EL MERCADO ES CADA VEZ MÁS EX--
TENSO, DANDO ASÍ AL DISEÑADOR MÁS CAMPO DE
ACCIÓN PARA REALIZAR SUS TRABAJOS CREATI--
VOS, LA PLÁSTICA HA RODEADO AL HOMBRE, --
DESDE QUE EL OBJETO ESTÉTICO ES PARTE DE -
SU ENTORNO Y/O SUBSISTENCIA, A REBASADO EL
SIMPLE HECHO DE TEXTURA Y COLOR, AHORA ES__
UN FENÓMENO MÁS PROFUNDO, DEBE CUIDAR LA -
RELACIÓN EXISTENTE ENTRE EL DISEÑADOR Y EL
PERCEPTOR, Ó BIEN, LA ESTÉTICA Y LA FUN- -
CIÓN QUE TIENE QUE CUMPLIR EL DISEÑO (OBJE__
TO-DISEÑADO) CON EL OBJETIVO DE SATISFACER
UNA NECESIDAD.

EN ÉSTA INVESTIGACIÓN SE HARÁ RESALTAR LA__
IMPORTANTE RELACIÓN QUE EXISTE EN EL DISE-

ÑADOR GRÁFICO Y LA PLÁSTICA, DESTACANDO CO_ MO EL SER HUMANO AFRONTA CIRCUNSTANCIAS -- HOY Y SIEMPRE, Y SE APOYA EN SU CREATIVI-- DAD Y LA PLÁSTICA PARA TRATAR DE DAR SOLU- CIONES POSIBLES.

ES ENTONCES QUE LA DIVISIÓN DE CYAD A DADO AL DEPARTAMENTO DE CIENCIAS Y TÉCNICAS DE_ REALIZACIÓN LA INVESTIGACIÓN, ENCAMINADOS_ A DESCUBRIR LOS APOYOS DE LOS CUALES SE VA LE EL DISEÑO: LA PLÁSTICA Y SU TRASCENDEN- CIA.

OBJETIVO GENERAL.

FUNDAMENTAR LOS ASPECTOS TECNICOS Y PLASTICOS A TRAVES DE LA EXPRESION DE LAS ALTERNATIVAS FORMALES Y SU APLICACION AL DISEÑO.

OBJETIVO ESPECIFICO.

- 1.- CONOCER LA IMPORTANCIA DEL ASPECTO --
PLÁSTICO EN EL DISEÑO GRÁFICO COMO PARTE -
INTEGRAL DE SU UNIDAD.
- 2.- CONOCER LAS CONDICIONANTES Y DETERMI-
NANTES PARA EL LOGRO DE LA EXPRESIÓN PLÁS-
TICA EN LA CONCEPCIÓN Y DETERMINACIÓN DEL _
ASPECTO VISUAL.
- 3.- CONOCER LOS DIFERENTES FACTORES QUE -
INTERVIENEN PARA LA CONCEPCIÓN DE LOS AS--
PECTOS PLÁSTICOS EN EL DISEÑO GRÁFICO.
- 4.- CONOCER LOS ELEMENTOS QUE INTERVIENEN
EN EL PROCESO PLÁSTICO COMO EXPRESIÓN DE -
UNA IDEA, LO CUAL ES GENERADA POR LA SOLU-
CIÓN A UN PROBLEMA DE TIPO ESPECIAL.
- 5.- CONOCER LA RELACIÓN EXISTENTE ENTRE -
LOS DIFERENTES QUE INTERVIENEN EN LA CONSE-
CUCCIÓN DEL ASPECTO PLÁSTICO EN EL CONCEPTO
DEL ESPACIO VISUAL.
- 6.- EL ANÁLISIS DEL ASPECTO PLÁSTICO DE -
LOS ESPACIOS VISUALES.

7.- EL ANÁLISIS DE LA COHERENCIA FORMAL -
EN EL DISEÑO DE LOS ESPACIOS VISUALES.

8.- EL ANÁLISIS DE LA FORMA COMO SÍNTESIS
DE UN PROCESO CULTURAL DE DISEÑO.

9.- EL ANÁLISIS DEL PROCESO FORMAL EN LA_
CONCEPCIÓN Y DETERMINACIÓN DE LOS ESPACIOS
VISUALES-FORMAS.

10.- LA COMPRENSIÓN DE LA INTEGRACIÓN SIS-
TEMÁTICA DE DIFERENTES FACTORES, A LA CON-
SECUCIÓN DE LA UNIDAD ARMÓNICA DEL DISEÑO_
DEL ESPACIO VISUAL-FORMA.

11.- VALORAR LA IMPORTANCIA DEL CONOCER -
LOS ASPECTOS PLÁSTICOS DE LA EXPRESIÓN DE_
LAS DIFERENTES ALTERNATIVAS A LAS SOLUCIO-
NES DE ESPACIO VISUAL-FORMA.

12.- VALORAR LA IMPORTANCIA DEL ASPECTO --
PLÁSTICO GRÁFICO DENTRO DE LA SOCIEDAD EN_
UNA ÉPOCA Y LUGAR DETERMINADO.

13.- EL ANÁLISIS DE LAS MANIFESTACIONES EX-
PRESIONES PLÁSTICAS GRÁFICAS CONTEMPORÁ- -
NEAS.

14.- EL ANÁLISIS DE LA EXPRESIÓN FORMAL DE EL DISEÑO GRÁFICO.

15.- LA VALORIZACIÓN DE LA EXPRESIÓN FORMAL GRÁFICA COMO TAL.

16.- EL ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE EL DISEÑADOR Y LA EXPRESIÓN FORMAL DE LA SOLUCIÓN DE TIPO COMUNICACIÓN VISUAL.

17.- EL ANALISAR LA REACCIÓN DISEÑADOR, PROCESO DE DISEÑO, SOLUCIÓN CON LA EXPRESIÓN VISUAL.

18.- CONOCER LOS MÉTODOS PARA LA EXPRESIÓN FORMAL GRÁFICA.

19.- EL ANÁLISIS DE LA ALTERNATIVA FORMAL EN LA CONCEPCIÓN Y DETERMINACIÓN DE LOS ESPACIOS VISUALES-FORMA.

HIPOTESIS.

¿ POR QUÉ ES IMPORTANTE EL ASPECTO PLÁSTICO EN LA EXPRESIÓN DEL DISEÑO GRÁFICO?

1.- ¿POR QUÉ EL ASPECTO PLÁSTICO ES UN PRODUCTO CULTURAL DE UNA SOCIEDAD Y EN UN TIEMPO Y EN UN LUGAR DETERMINADO A TRAVÉS DE EL DISEÑO GRÁFICO?

HP.- EL DISEÑO GRÁFICO COMO EXPRESIÓN PLÁSTICA DE UNA SOCIEDAD EN UN TIEMPO Y LUGAR DETERMINADO.

HP.- LOS ESPACIOS VISUALES-FORMAS COMO EXPRESIONES FORMALES DE UNA SOCIEDAD EN UN TIEMPO Y LUGAR DETERMINADO.

HP.- LA EXPRESIÓN DE SOLUCIÓN A UN PROBLEMA GRÁFICO A TRAVÉS DE LO FORMAL PLÁSTICO.

HP.- CREACIÓN GRÁFICA ES UN TODO, UNA UNIDAD INTEGRADA POR FACTORES Ó COMPONENTES EN LOS QUE EL ASPECTO PLÁSTICO DE LA COHERENCIA Ó COHESIÓN ENTRE ELLOS.

HP.- EL ASPECTO FORMAL DE LA ALTERNATIVA DE SOLUCIÓN ES LA EXPRESIÓN DE LA IDEA DE LA SOLUCIÓN OBJETIVA.

HP.- LA EXPRESIÓN FORMAL PLÁSTICA COMO VEHÍCULO DE UN CONJUNTO ESTRUCTURADO DE SIGNIFICACIONES (COMUNICACIÓN).

HP.- LA ALTERNATIVA FORMAL EXPRESA DIVERSOS NIVELES DE INTEGRACIÓN DE LOS SISTEMAS QUE CONFORMAN AL TODO, DE LA SOLUCIÓN GRÁFICA.

HP.- EL DISEÑO GRÁFICO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN Ó EXPRESIÓN PLÁSTICA DE UNA SOLUCIÓN DE UN TIEMPO Y LUGAR DETERMINADO.

HP.- LA EXPRESIÓN PLÁSTICA DE EL DISEÑO GRÁFICO COMO CONCIENTIZACIÓN-OBJETIVACIÓN DE UNA IDEA DE COMUNICACIÓN HUMANA.

HP.- LA ALTERNATIVA FORMAL PLÁSTICA EXPRESA DIVERSOS NIVELES DE INTEGRACIÓN DE LOS SISTEMAS QUE CONFORMAN AL TODO DE LA SOLUCIÓN GRÁFICA.

HP.- EL DISEÑO GRÁFICO COMO PROCESO PLÁSTICO FUNCIONAL-FORMA.

T E M A 1.

TEMA 1 .

EL DISEÑO GRAFICO PARA LA COMUNICACION.

EL DISEÑO ES UN ACTO COMUNICATIVO, HABIENDO UNA RELACIÓN DEL DISEÑADOR Y EL MATERIAL DE PRODUCCIÓN Y POSTERIORMENTE ENTRE EL PRODUCTO Y EL PERCEPTOR.

ACTUALMENTE EL CAMPO DEL DISEÑO ESTÁ LLENO DE FRASEOLOGÍA COMO; FORMA Y FUNCIÓN, BELLEZA Y UTILIDAD, INTEGRACIÓN, VERDAD, DISCIPLINA, TODAS ELLAS TENDIENDO A DAR UN USO ADECUADO A LA PALABRA.

EL DISEÑO ES UNA ACTIVIDAD CREADORA QUE CUMPLE CON UNA FINALIDAD ESPECÍFICA, PARTIENDO DE UNA NECESIDAD HUMANA QUE PUEDE IR DE LO PERSONAL A LO SOCIAL. DEBEMOS CONSIDERAR LA PLÁSTICA DEL DISEÑO SIN DESCUIDAR EL FUNCIONAL, FIG. 1. EL DISEÑADOR DEBE DE ESTAR CONSCIENTE DE CREAR PRODUCTOS QUE CUMPLAN CON LAS NECESIDADES DEL PERCEPTOR PARA LO CUAL DEBERÁ ESTAR RELACIONADO CON LA INFORMACIÓN QUE LE PRESENTE. FIG. 2. SIMPLIFICA LO COMPLEJO, SUGIERE LO AGRADABLE DETRÁS DE LO OBVIO, ENGRANDECE LO PEQUEÑO Y REDUCE LO GRANDE A UN NI-

VEL EMOTIVO Y PERSUASIVO.

EL DISEÑO GRÁFICO, ES UNA ACTIVIDAD PROFESIONAL QUE CONSISTE EN "VISUALIZAR" MENSAJES GRÁFICOS, ES DECIR, MATERIALIZAR GRÁFICAMENTE LA INFORMACIÓN A TRAVÉS DE LOS MEDIOS QUE TIENE A SU ALCANCE; CARTEL, AUDIO VISUALES, T.V., EMPAQUES, FOTOGRAFÍA, SERIGRAFÍA, CINE, ANIMACIÓN, OFFSET, FLEXOGRAFÍA, IMAGEN, ETC.

EL DISEÑADOR GRÁFICO DEBE ESTAR RELACIONADO CON EL PROCESO DE COMUNICACIÓN ACERCA DEL PERCEPTOR Y DEL ENTORNO,

LA INTERPRETACIÓN QUE EL DISEÑADOR DÉ A LA INFORMACIÓN Y LA MANERA EN QUE LE CONFIERA UN VALOR COMUNICATIVO, ESTÉTICO Y FUNCIONAL A LO DISEÑADO, EL OBJETO TENDRÁ RESULTADOS.

EL PROCESO DE DISEÑO ES UNA ACTIVIDAD QUE INTEGRA DIVERSOS ELEMENTOS QUE VAN DESDE EL DISEÑADOR, HASTA LOS FACTORES QUE INFLUYEN EN EL DISEÑO. EL DISEÑO GRÁFICO ES UN PROFESIONAL CAPAZ DE PRODUCIR MENSAJES GRÁFICOS A TRAVÉS DEL DOMINIO TÉCNICO DE EXPRESIÓN, LENGUAJES, IMÁGENES, CÓDIGOS, DEBE TENER UN SENTIDO QUE LO INTEGRE CREATIVAMENTE PARA HACER DEL DISEÑO UN ACTO COMU

NICATIVO CON LA GENTE Y SOBRE TODO LLEVAR_ EL MENSAJE A TRAVÉS DE LOS MATERIALES Y ME_ DIOS DE QUE SE DISPONGA. FIG. 3, UNO DE LOS MEDIOS VISUALES DE EXPRESIÓN GRÁFICA - MÁS UTILIZADO ES EL DE LA ILUSTRACIÓN, EL_ ES UNO DE LOS MÁS COMUNES Y DIFUNDIDOS, YA QUE DESPIERTA EMOCIONES DIFERENTES EN LAS_ PERSONAS, VISUALIZA LAS IDEAS DE CONOCER - LA FORMACIÓN Y DA VIDA A UN ANUNCIO. UN - EJEMPLO DE LOS LENGUAJES MÁS UTILIZADOS Y_ QUE MEJOR INFORMACIÓN LLEVA ES EL COLOR, - EL DISEÑADOR DEBE CONOCER LA PSICCLOGIA -- DEL COLOR, COMO INFLUYE EN EL PERCEPTOR, -- SUS ELEMENTOS DEL CONTRASTE, RITMO Y EQUI- LIBRIO.

EN EL OBJETO DISEÑADO LOS ELEMENTOS ESTÁN_ HECHOS EN FUNCIÓN DEL USUARIO, FUNDAMENTAL_ MENTE A NIVEL FUNCIONAL Y PLÁSTICO (ESTÉTICO). APARECEN ESTOS ELEMENTOS DE ACUERDO_ A LOS LÍMITES QUE IMPONEN LOS RECURSOS AL_ DOMINIO DE TÉCNICAS Y MATERIALES Y A LA IN_ TENCIONALIDAD DEL DISEÑADOR. FIG. 4, EL OBJETO DISEÑADO PRESENTA DOS ASPECTOS DES- DE EL PUNTO DE VISTA DE LAS NECESIDADES HU_ MANAS:

1.- EL LLAMADO FUNCIONAL QUE VA DIRECTAMEN_ TE LIGADO A LA FUNCIÓN QUE DESARROLLA Ó -- QUE DEBE TENER EL OBJETO Y A LA NECESIDAD_

QUE SATISFACE Ó DEBE SATISFACER.

2.- EL EXPRESIVO EN RELACIÓN CON LA PLÁSTICA Y LA COMUNICACIÓN QUE DEBEN TENER, ES - DECIR, LO QUE DESEA EXPRESARSE CUANDO SE CREA EL OBJETO, LA ATRACCIÓN QUE DEBE PRODUCIRSE PARA QUE SE VENDA.

AMBOS ASPECTOS SON DE GRAN IMPORTANCIA PARA EL DISEÑADOR. POR EJEMPLO: SI UN EMPAQUE ES PLACENTERO A LA VISTA, SE VENDrá MEJOR, TENIENDO EN CUENTA QUE LOS COLORES REPRESENTAN EL PRODUCTO, CORRESPONDE A LOS OBJETIVOS DE LA MERCADOTECNIA Y SATISFACE LOS MOTIVOS DEL CONSUMIDOR PARA - - - COMPRAR.

LOS REQUERIMIENTOS DE CUALQUIER DISEÑO ESTÁN BASADOS TANTO EN EL ASPECTO PLÁSTICO COMO EN EL ASPECTO FUNCIONAL (COMUNICACIÓN), YA QUE EN LA PRÁCTICA ES POSIBLE RECONCILIAR AMBOS ELEMENTOS.

DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA PLÁSTICA SE CONSIDERA QUE EL OBJETO PROPIO DE LA ESTÉTICA ES LA PLÁSTICA (ARTE), FIG. 5. EN TODO ARTE SE EXPRESAN NUESTRAS INTUICIONES MÁS PROFUNDAS Y SOBRE TODO EN LAS ARTES PLÁSTICAS DONDE PREDOMINA LA EXPRESIÓN.

LA EXPRESIÓN EN EL SIGNIFICADO DE FORMA --
QUE UTILIZA EL DISEÑADOR GRÁFICO PARA - --
CREAR,

LA CREACIÓN CORRESPONDE AL DESCUBRIR Y SA-
BER EXPRESAR LA FORMA DESEADA, EL MODO DE_
SENTIR LAS LINEAS, LOS COLORES, LA LUZ, --
LOS PLANOS, LOS VOLUMENES, EL ESPACIO, ETC.

CUALQUIERA QUE SEA LA RAZÓN QUE NOS IMPUL-
SE A CREAR SIEMPRE ESTARÁ PRIMERO EL USUA-
RIO QUE MOTIVA AL DISEÑADOR A DESCUBRIR --
NUEVAS FORMAS DE SATISFACER SUS NECESIDA--
DES.

ES IMPORTANTE SABER A QUIEN VA DIRIGIDO --
NUESTRO MENSAJE, COMO ES NUESTRO USUARIO,_
QUE ES LO QUE DESARROLLAN, CONOCER SUS AC-
TIVIDADES Y NECESIDADES, FIG. 6. DE EL
USUARIO ES IMPORTANTE SABER A LA CLASE SO-
CIAL A LA QUE PERTENECE, LA RELACIÓN QUE -
VA A EXISTIR ENTRE LO DISEÑADO, EL USUARIO
Y SI CUMPLE CON LA FUNCIÓN DE SATISFACER -
DIRECTAMENTE SUS CARENCIAS Ó NECESIDADES,_
LA RELACIÓN QUE AMBOS DEBEN ESTABLECER, --
CON CIERTOS MATERIALES APARTE DE LAS CARAC_
TERÍSTICAS COMO LAS QUE SE ESTABLECEN CON
CIERTOS MATERIALES, LA PRESIÓN PUBLICITA--
RIA, EL PODER ADQUISITIVO, ETC.

EXISTEN APARTE DE LAS CARACTERÍSTICAS DEL_
USUARIO, OTROS FACTORES QUE INFLUYEN EN EL
DISEÑO COMO SON: FIG. 7

EL FACTOR ECONÓMICO-ECOLÓGICO,
IDEOLÓGICO-CULTURAL ,
POLÍTICO-SOCIAL ,
TECNOLÓGICO-CIENTÍFICO.

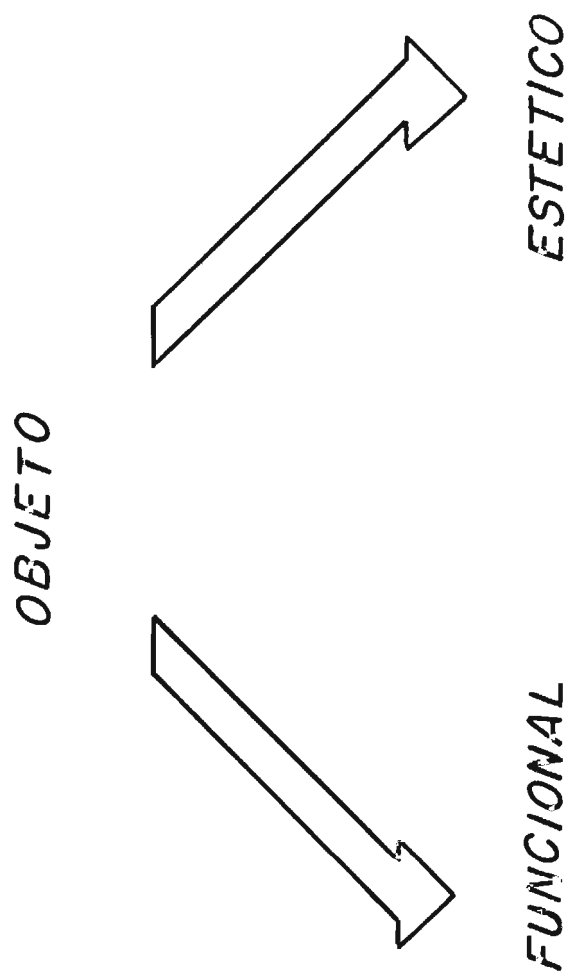
EL FACTOR ECONÓMICO-ECOLÓGICO ES MUY IMPOR_
TANTE, DEBIDO A QUE EL DISEÑO DEBE ACOPLAR_
SE A LA ECONOMÍA DE EL PAÍS EN EL QUE SE -
DESARROLLA A LA ELECCIÓN DE MATERIALES EN_
LO QUE RESPECTA A LA PRODUCCIÓN Y CONSUMO_
DE ÉSTOS, A LA COPIA DE MODELOS COMUNES --
QUE HACEMOS DE LA NATURALEZA Y A LA PRECI-
SIÓN EN CUANTO A LAS VARIANTES CLIMATOLÓGI_
CAS, POR EJEMPLO: EN SU FORMA EXTERIOR DE_
BE SER "ATRACTIVO" VISUALMENTE PARA QUE --
REALICE UN IMPACTO AL USUARIO.

EN EL CASO DE UN CARTEL POLÍTICO, O BIEN -
LA PROPAGANDA ES MUY IMPORTANTE, LA LIBER-
TAD DE EXPRESIÓN DE LA QUE PUEDA VALERSE -
UN DISEÑADOR Y COMO SE VA A REFLEJAR EN EL
USUARIO COMO SE QUIERE MANEJAR LA INFORMA-
CIÓN PARA MANIPULAR A GRUPOS SOCIALES, PE-
RO A SU VEZ EL APOYO QUE VA A RECIBIR EL -
DISEÑADOR DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

EL FACTOR IDEOLÓGICO-CULTURAL DEPENDE DE -
LAS TRADICIONES, LAS COSTUMBRES Y LA CULTURA
RA QUE DETERMINAN TANTO AL USUARIO COMO AL
DISEÑADOR Y A LO DISEÑADO, POR EJEMPLO: -
PARA ESTE FACTOR ES UN REQUISITO DEL DISE-
ÑADOR LLEVAR A CABO ANTES UN MARCO TEÓRICO
DE SU USUARIO, ES DECIR, ES IMPORTANTE QUE
EL DISEÑADOR CONOZCA UN POCO MÁS DE LAS --
PERSONAS Ó GRUPOS PARA LOS CUALES VA A REA
LIZAR SU TRABAJO TENIENDO COMO OBJETIVO FIN
NAL, RESOLVER SUS NECESIDADES. EL DISEÑA-
DOR SE AUXILIA EN LA PLÁSTICA PARA REALI--
ZAR UN OBJETO DE DISEÑO QUE PUEDA SATISFA-
CER LA NECESIDAD COMO CAUSA. ES MUY IMPORT
TANTE LA PLÁSTICA EN EL DISEÑO-USUARIO. LA
PLÁSTICA SERÁ LA PAUTA DEL DISEÑADOR FRENT
TE A SU USUARIO-DISEÑO, SI EL USUARIO ACEPT
TA VISUALMENTE EL OBJETO SE DICE QUE LA --
PLÁSTICA CUMPLIÓ SU FUNCIÓN COMO ESTÉTICA_LA
ATRAYENTE Y DE IMPACTO SIN OLVIDAR EL FUN-
CIONAL.

LOS FACTORES CIENTÍFICOS-TECNOLÓGICOS, VAN
MUY UNIDOS CON EL ECONÓMICO Y POLÍTICO, YA
QUE SON ESTOS ÚLTIMOS LOS QUE VAN A DETER-
MINAR EL AVANCE TÉCNICO Y CIENTÍFICO, EN -
CUANTO A LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICAT
CIÓN, FACTORES TÉCNICOS DE EXPRESIÓN Y PROD
DUCCIÓN, ETC.

COMO PODEMOS APRECIAR ESTAS INSTANCIAS Ó -
FACTORES, LLAMADOS EN CONJUNTO "TOTALIDAD_
SOCIAL" ESTÁN PRESENTES EN TODO EL PROCESO
DE DISEÑO DETERMINANDO EL OBJETO DISEÑADO,
FIG. 8. AL USUARIO Y AL PROPIO DISEÑADOR,
EL DISEÑO GRÁFICO SE GENERA COMO UNA CONSE_
CUENCIA DEL DESARROLLO DE LAS CONDICIONES_
SOCIOECONÓMICAS DE NUESTRO SISTEMA DE VIDA
EN EL QUE LA EMISIÓN DE MENSAJES GRÁFICOS_
CONSTITUYE UNA PARTE ESCENCIAL DEL MISMO,_
ESTOS MENSAJES APARECEN CONSTANTEMENTE Y -
SON UTILIZADOS PARA EL DESENVOLVIMIENTO DE
LA SOCIEDAD, SE DIFUNDEN PRINCIPALMENTE A_
TRAVÉS DE LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICA--
CIÓN Y SON COMO TODO MENSAJE REALIZADO SO-
CIALMENTE, UNA FUERZA ACTIVA QUE INCIDE EN
LA DETERMINACIÓN DE LA CONDUCTA HUMANA. LA
ORGANIZACIÓN DE LA COMUNICACIÓN VISUAL - -
CONSTITUYE UN RETO IMPERIOSO AL TALENTO Y
CREATIVIDAD DEL HOMBRE, DISCIPLINA QUE RE-
CLAMA, UNA FORMACIÓN INTELECTUAL BIEN DEF_
NIDA, LO MISMO UN SENTIDO PLÁSTICO QUE IN_
TEGRE CREATIVAMENTE A SUS SOLUCIONES COMO_
UNA RESPUESTA INTEGRAL AL INDIVIDUO.



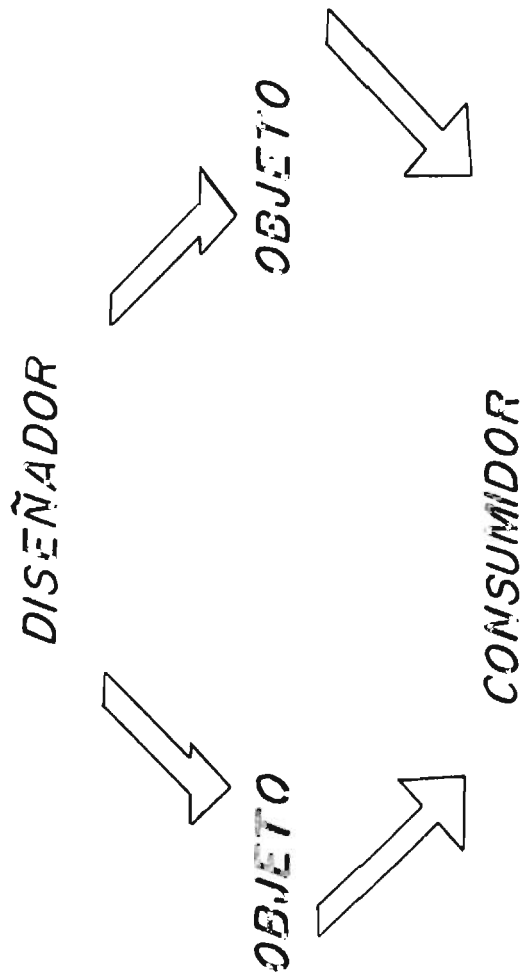


FIG. 2

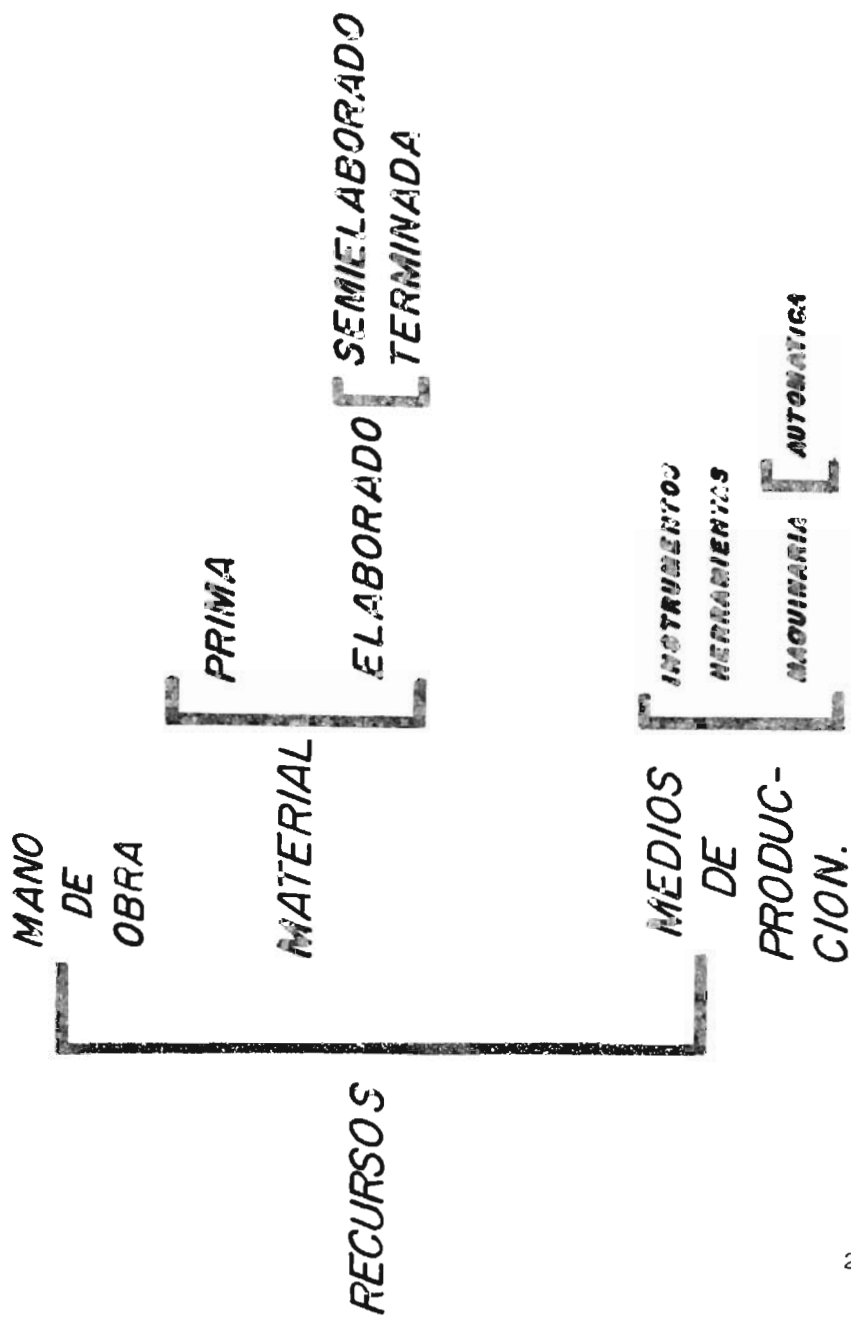


FIG. 3

*OBJETO
DE
DISEÑO*

*LENGUAJE
TECNICAS
MATERIAL*

FIG. 4

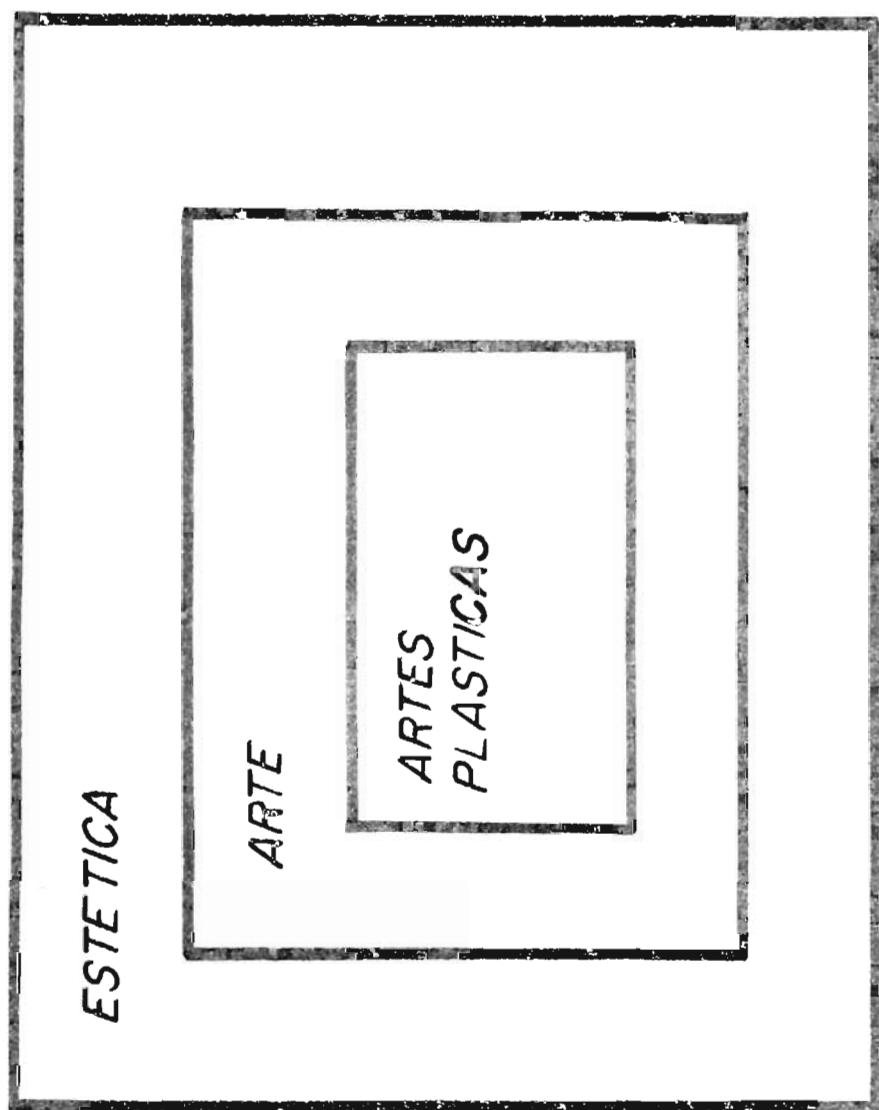


FIG. 5

A QUIEN VA DIRIGIDO NUESTRO
MENSAJE....

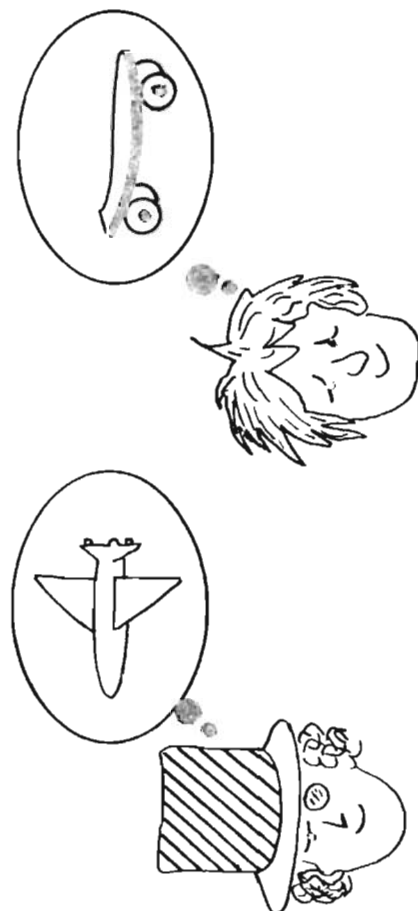


FIG. 6

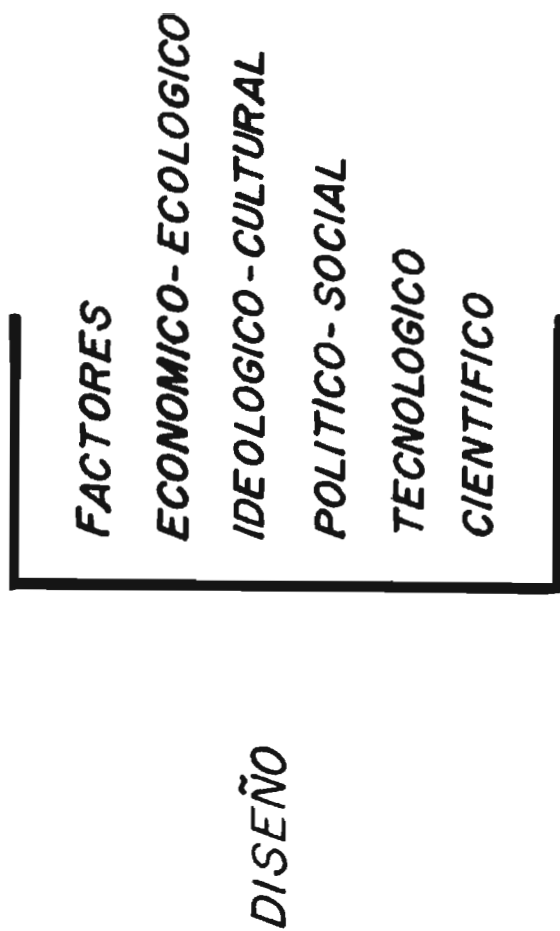


FIG. 7

TOTALIDAD SOCIAL

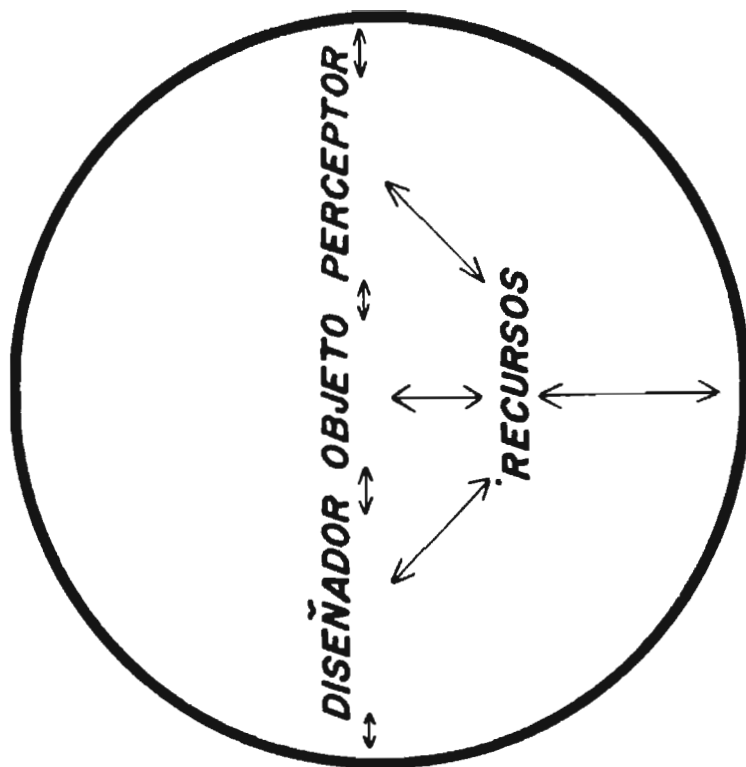


FIG. 8

T E M A 2

LA VISION VINCULO DEL HOMBRE CON EL MUNDO

" P R O L O G O "

EN ESTE CAPÍTULO SE VERÁ LO MARAVILLOSA Y PERFECTA QUE ES LA VISIÓN DEL HOMBRE, Y -- QUE AUNQUE COMPLEJA Y PRECISA RESULTA SER EL VÍNCULO MÁS DIRECTO DEL HOMBRE CON EL MUNDO Y CON EL UNIVERSO. ÉSTA AUNADA A LA CAPACIDAD DE PENSAR DEL HOMBRE, HA PRODUCIDO LOS CAMBIOS Y PROGRESOS DE TODA SU EXISTENCIA, PERO A PESAR DE SUS GRANDES AVANCES CIENTÍFICOS Y TECNOLÓGICOS AÚN RESULTA IMPOSIBLE LOGRAR QUE UNA COMPUTADORA ADQUIERA LA CAPACIDAD DE LA VISIÓN.

LA VISIÓN ES EL SENTIDO CORPORAL CON QUE -
SE VEN LAS FORMAS Y LOS COLORES DE LAS CO-
SAS, ES UN INSTRUMENTO PARA LA SUPERVIVEN-
CIA EN CASI TODOS LOS ANIMALES Y PARA EL -
HOMBRE ES AUXILIAR EN SU PENSAMIENTO Y - -
EXISTENCIA. EN LOS TIEMPOS PREHISTÓRICOS,
EL HOMBRE PINTABA ESCENAS QUE ERAN YA EL -
REFLEJO DE LA NECESIDAD DE CREAR IMÁGENES_
VISUALES. EL ARTISTA RECORRE A LOS PINCE-
LES PARA EXPRESAR LO QUE NO PUEDE DECIRSE_
CON PALABRAS. DE IGUAL FORMA SE CREÓ EL -
LENGUAJE ESCRITO QUE LLEVA SU MENSAJE A UN
GRAN NÚMERO DE PERSONAS Y QUE QUEDA PLASMA
DO EN EL TIEMPO. EL HOMBRE DE CIENCIA SE_
ENFRENTA A CONCEPTOS COMPLICADOS DIFÍCILES
DE EXPRESAR Y POR MEDIO DE MODELOS VISUA--
LES LOGRA SIMPLIFICARLOS (FÓRMULAS Y SÍMBO
LOS). ENTRE TODOS LOS SERES VIVOS Y EL --
HOMBRE POSEE EL MÁS COMPLICADO SISTEMA VI-
SUAL, FORMADO POR EL OJO Y LAS PARTES CO--
RRESPONDIENTES DEL CEREBRO. GRACIAS A SU_
CEREBRO Y A SUS OJOS, ES CAPAZ DE HACERSE_
PREGUNTAS Y LE ENCONTRAR RESPUESTAS A LAS_
MISMAS. PUEDE ESPECULAR ACERCA DEL LUGAR_
QUE CORRESPONDE EN EL UNIVERSO Y CONSTRUIR
TELESCOPIOS QUE LE PERMITAN AMPLIAR SU VI-
SIÓN DEL ESPACIO, Ó DISEÑAR MICROSCOPIOS -
QUE DESCUBRAN LOS ATOMOS QUE A SIMPLE VIS-
TA NO SE PUEDEN VER.

VER NO ES UN ACTO MECÁNICO, LA FORMA DE --
VER, DE VER LAS COSAS EN EL SER HUMANO, ES
DISTINTA A LA DE LOS DEMÁS ANIMALES, YA --
QUE ESTE, POSEE LA CAPACIDAD DE PENSAR Y -
RELACIONAR,

AUNQUE ENTRE TODOS LOS OJOS HAY MUCHAS SE-
MEJANZAS, EL SISTEMA VISUAL DEL HOMBRE TIENE
MÁS PARECIDO CON EL DE LOS ANIMALES TRE-
PADORES Ó CON LOS CAZADORES, DEBIDO A QUE--
LOS ANTEPASADOS DEL HOMBRE, VIVÍAN EN LOS--
ARBOLES, DONDE SUS OJOS SE ADAPTARON A LA
NECESIDAD DE LA VISIÓN RÁPIDA, MIENTRAS SE
MECÍAN DE RAMA EN RAMA. EN LA MAYORÍA DE--
LOS ANIMALES, LOS OJOS ESTÁN EN LA PARTE -
DELANTERA DE LA CABEZA, DE MODO QUE PUEDAN
OBSERVAR UN DETERMINADO PUNTO A LA VEZ. ES-
TOS OJOS, TIENEN MECANISMOS PARA APUNTAR Y
ENFOCAR, UNIENDO EN UNA, LAS IMÁGENES DE -
LOS DOS OJOS, LO QUE LAS HACE TRIDIMENSION-
ALES Y DEFINE SUS CONTORNOS,

EN EL HOMBRE LA TAREA DE LA VISIÓN RESULTA
COMPLEJA, HACIENDO QUE SE LLEGUE AL LÍMITE
DE LA CAPACIDAD VISUAL. EL MUNDO QUE EL -
MISMO HOMBRE SE HA CREADO, LE HA ORIGINADO
SITUACIONES COMPLEJAS. BASTA PONER COMO -
EJEMPLO, A UN CONDUCTOR DE UN AUTOMÓVIL --
QUE ATRAVIEZA UN TÚNEL LARGO. DICHO CON--
30

DUCTOR SE ENFRENTA A UNA GRAN VARIEDAD DE_ ESTÍMULOS VISUALES, TALES COMO LA ILUMINA- CIÓN, LOS REFLEJOS, LAS LUCES DE LOS DÍMÁS AUTOMOVILES, LAS PAREDES DEL TÚNEL, LAS -- CUALES CON LA VELOCIDAD A LA QUE PASA EL - COCHE, SOLO SE PERCIBEN COMO UNA FRANJA -- GRIS, ETC. EN EL LAPSO DE UN MINUTO LLE-- GAN AL CEREBRO DEL CONDUCTOR, TANTOS DATOS QUE SOBREPASAN A LOS QUE UN COMPUTADOR NE- CESITARÍA PARA LANZAR UN COHETE A LA LUNA, PERO LOS OJOS Y EL CEREBRO DEL CONDUCTOR,_ RECIBEN ESTOS DATOS SIN DIFICULTAD ALGUNA_ Y NO LOS CONFUNDE, TRAS UNA EVOLUCIÓN DE_ 300 MILLONES DE AÑOS, LOS OJOS DEL HOMBRE_ SON DE UNA PERFECCIÓN SENSACIONAL, SON -- MUY VERSATILES Y PRECISOS, QUIZÁ MENOS AGU DOS QUE LOS DEL HALCÓN Y ABARCANDO MENOS - CAMPO QUE LOS DEL CUERVO, NI TAN EFICACES_ EN LA OSCURIDAD COMO LOS DE LA LECHUZA, NI IDEALES PARA VER BAJO EL AGUA; PERO TIE-- NEN VENTAJAS QUE LOS HACEN SUPERIORES A -- LOS DE LOS DEMÁS ANIMALES, TIENEN UN ALTO_ GRADO DE ADAPTABILIDAD Y PRECISIÓN, PUES - ADemás DE MOVERSE CON EXTREMA RAPIDEZ, PU- DIENDO CAMBIAR INSTANTÁNEAMENTE SU ENFOQUE DE UN LIBRO A UNA ESTRELLA DISTANTE, O SEA SU ENFOQUE DE UN PUNTO CERCANO A UN PUNTO_ LEJANO; SON CAPACES DE ADAPTARSE A LA LUZ,

DISTINGUIR LOS COLORES, EL MOVIMIENTO Y LA FORMA. FIG. 1. A ESTIMAR LAS DISTANCIAS, EL TAMAÑO Y LA DIRECCIÓN DEL MOVIMIENTO. - TAMBIÉN EXISTE UNA ESTRECHA RELACIÓN ENTRE LA VISIÓN Y LOS DEMÁS SENTIDOS, LOS CINCO SENTIDOS DEL HOMBRE, COLABORAN MUTUAMENTE, ENRIQUECIÉNDOSE UNOS A OTROS. EL OJO, EL TACTO, GUSTO, OÍDO, OLFATO; EL OJO Y EL TACTO, PERMITEN DEFINIR LA FORMA Y LA ESTRUCTURA DE LAS COSAS. FIG. 2. SE DICE QUE EL TACTO ES EQUIVALENTE A LA VISTA, SIN EMBARGO, LA VISTA ES MÁS PERFECTA, YA QUE A DISTANCIA PUEDEN PERCIBIRSE LAS FORMAS Y CARACTERÍSTICAS DE LOS OBJETOS CIRCUNDANTES. EL OÍDO Y EL SISTEMA DEL EQUILIBRIO, REACCIONAN A LA GRAVEDAD Y A LA ACCELERACIÓN Ó DESACELERACIÓN DEL MOVIMIENTO DEL CUERPO, NOS PERMITE ORIENTARNOS EN EL ESPACIO, ORIENTACIÓN QUE LOS OJOS RECTIFICAN Ó CORROBORAN. EN OCASIONES EL OÍDO Y LOS OJOS TRABAJAN CONJUNTAMENTE, PERO SU INFORMACIÓN PUEDE SER DISCORDANTE, LA VISIÓN NO ES ALGO QUE NOS VENGA NATURAL Y DIRECTAMENTE. EL HOMBRE SE INCLINA A CREER QUE EL OJO CAPTA LA IMAGEN DEL MUNDO, PERO ÉSTO SOLO ES PARTE DEL PROCESO. LOS OBJETOS TIENEN SU IDENTIDAD, EL HOMBRE LOS RECONOCE PORQUE LOS VE Y SIEMPRE LOS HA VIS-

TO ASÍ. EL SISTEMA VISUAL NO ES SIMPLEMENTE UNA CÁMARA, UN APARATO QUE RECIBE Y REGISTRA DATOS. JUNTOS EL CEREBRO Y EL OJO, SOLO CONSTITUYEN UN APARATO ORGANIZADOR -- QUE ANALIZA Y MANEJA UN SINNÚMERO DE DATOS DEL MUNDO EXTERIOR, EL OJO SÓLO PERCIBE -- CLARAMENTE AQUÉLLOS EN QUE SE CONCRETA EN ESE MOMENTO, SOLAMENTE VEMOS AQUÉLLOS QUE MIRAMOS, Y MIRAR ES UN ACTO INVOLUNTARIO; ADEMÁS NUNCA MIRAMOS SOLO UNA COSA, SINO -- LA RELACIÓN ENTRE LAS COSAS Y NOSOTROS MISMOS, POR LO TANTO, VER NO ES UNA REACCIÓN MECÁNICA A UNA SERIE DE ESTÍMULOS, ES UN -- TRABAJO ENTRE OJOS COMO APARATO DE PERCEPCIÓN Y LA MENTE COMO ORGANIZADORA DE DATOS, ÉSTA SELECCIÓN DE AQUÉLLOS QUE QUEREMOS -- VER Y LO QUE NO NOS INTERESA, LA DIRIGE EL CEREBRO, SIN EL CUAL NO TENDRÍA SENTIDO TODA AQUÉLLA INFORMACIÓN VISUAL QUE ENTRA -- POR LOS OJOS, ÉSTA SELECTIVIDAD ES TANTO FÍSICA COMO MENTAL. EN REALIDAD EL OJO -- APENAS ENFOCA PEQUEÑOS SEGMENTOS DEL MUNDO VISUAL, SI MIRAMOS EL TÍTULO DE UN LIBRO ENTRE VARIOS, ÉSTE APARECERÁ CLARO MIENTRAS QUE LOS DEMÁS NOS RESULTARÁN BORROSOS Y NO DISTRAEN AL OJO DE SU PROPÓSITO, COMO PARTE DEL PROCESO DE ORGANIZACIÓN, EL OJO ELIMINA TODO LO INNECESARIO, ADEMÁS EL --

OJO ES MOVIBLE, SI VOLTEAMOS LA CABEZA Ó -
SIMPLEMENTE MOVEMOS LOS OJOS, SE OFRECEN A
NUESTRA VISTA OTRAS PROPORCIONES DEL CAMPO
VISUAL. ES IMPOSIBLE PERCIBIR TODO DE UN_
GOLPE, LO QUE PERCIBIMOS ES UNA SUCESIÓN -
DE IMÁGENES. PERO EL OJO LAS MEZCLA DE --
UNA MANERA TAN NOTABLE, QUE NO NOS PERCATA_
MOS DE SU CARÁCTER EPISÓDICO. ÉSTA ÚTIL --
MOVILIDAD SE COMBINA TAMBIÉN CON UNA ESTA-
BILIDAD ESENCIAL. CUANDO PASA POR NUES-
TROS OJOS UNA IMPRESIÓN VISUAL MÓVIL, EL
HOMBRE SABE GENERALMENTE SI SE MUEVE EL -
OBJETO O SI SE MUEVE ÉL; Y CUANDO ES ÉL -
EL QUE SE MUEVE, EL MUNDO QUE LE RODEA PA_
RECE NO MOVERSE, SINO QUE PERMANECE - - -
VISUALMENTE ESTÁTICO, MIENTRAS EL SE DES-
PLAZA. ÉSTA ESTABILIDAD ESTÁ PRESENTE EN
TODA EXPERIENCIA VISUAL. A PESAR DE LA -
CAMBIANTE PAUTA DEL ENFOQUE Y DE LA MOVI-
LIDAD DEL OJO, Y NO OBSTANTE QUE EL - - -
HOMBRE VE LAS COSAS DESDE TODOS LOS ÁNGU-
LOS Y EN MULTITUD DE CONDICIONES DE ILUMI_
NACIÓN LOS OBJETOS SIGUEN SIENDO IDENTIFI_
CABLES. UN PLATO SEA VISTO DESDE ARRIBA_
COMO CÍRCULO, LIGERAMENTE DE LADO COMO --
ELIPSE PUEDE RECONOCERSE SIEMPRE COMO PLA_
TO.

EL APARATO VISUAL, NO SÓLO ES CAPAZ DE --
ELIMINAR LO IRRELEVANTE Y USAR EL RESTO -
34.

COMO ANTECEDENTE Ó CONTRASTE PARA OBTENER UNA VISIÓN DEL MUNDO, SINO QUE TAMBIÉN -- PUEDE TRABAJAR CON INFORMACIÓN LIMITADA, ALGO ASÍ COMO LLENAR LAGUNAS. UN ARTISTA TRAZA UNAS LÍNEAS EN UNA HOJA DE PAPEL Y LA PERSONA QUE VE ESE DIBUJO ENSEGUIDA RECONOCE UN ROSTRO CON TODOS SUS DETALLES. UN PINTOR QUE PINTA UNOS ARBOLES CON DETALLE EN LA PARTE DELANTERA Y EN EL FONDO AÑADE ALGUNOS TOQUES DE COLOR DETRÁS DE ELLOS, LA PERSONA QUE LO VE, CONTEMPLA UN TUPÍDO BOSQUE. A ÉSTO PUEDE LLAMÁRSELE EL PRINCIPIO DEL "ETCÉTERA", LO CUAL SIGNIFICA QUE CUANDO EL HOMBRE VE UNOS MIEMBROS DE UNA SERIE Y UN ESBOZO DEL RESTO DA POR SENTADA LA EXISTENCIA DE UN TODO. ADEMÁS LOS OJOS DEL HOMBRE PUEDEN RECONOCER IMÁGENES DE OBJETOS TRIDIMENSIONALES EN PLANOS BIDIMENSIONALES. POR EJEMPLO UNA SILLA, UN OBJETO TRIDIMENSIONAL PUEDE REPRESENTARSE SOBRE UN PLANO BIDIMENSIONAL POR MEDIO DE UN JUEGO DE LÍNEAS EN UNA HOJA DE PAPEL Y ÉSTO ES RECONOCIDO PERFECTAMENTE COMO SILLA. ESTO SÓLO ES POSIBLE PORQUE TENEMOS LA EXPERIENCIA CONSTANTE DE LO TRIDIMENSIONAL. LA ANCHURA, ALTO Y PROFUNDIDAD PUEDEN REPRESENTARSE SIN DIFICULTAD ALGUNA Y EL OJO --

ESTARÁ CAPACITADO PARA RECONOCER INMEDIATAMENTE CIERTO OBJETO Ó ESPACIO TRIDIMENSIONAL.

LOS OJOS DEL HOMBRE NO PUEDEN VER LO QUE OCURRE DETRÁS SUYO, PERO JAMÁS SE LE OCURRIRÍA PENSAR QUE EL MUNDO VISUAL A SUS ESPALDAS ES NEGRO Ó VACÍO. EL CEREBRO SUPLE ESTE ESPACIO NO VISTO Y LA PERSONA VE EL MUNDO QUE LA RODEA. TAMBIÉN PRETENDE VER LAS COSAS DE MANERA QUE TENGAN SENTIDO DENTRO DEL MARCO DE SU EXPERIENCIA Y CONOCIMIENTOS. CUANTAS VECES NO NOS HA PASADO QUE A PRIMERA VISTA VEMOS ALGO QUE NO PUEDE SER Y AL VERLO CON MAYOR DETENIMIENTO VEMOS LO QUE REALMENTE ES. PROBABLEMENTE POR ALGÚN EFECTO DE LUZ NO SE DEFINEN BIEN SUS CONTORNOS DE TAL FORMA QUE NOS CONFUNDIMOS FACILMENTE, PERO EL OJO Y EL CEREBRO ESTÁN ANALIZANDO CONSTANTEMENTE LA INFORMACIÓN RECIBIDA COMPARÁNDOLA CON EXPERIENCIAS PASADAS. POR FORTUNA EL SISTEMA VISUAL DEL HOMBRE RARA VEZ SE FIJA DE UNA SOLA SEÑAL, SI NO QUE VA DES- - ECHANDO AQUELLO QUE NO ENTRA DENTRO DEL MARCO DE LO LÓGICO HASTA LLEGAR A LO QUE COINCIDE CON SUS EXPERIENCIAS Y CONOCIMIENTOS.

UN ESTÍMULO AISLADO QUE LLEGUE AL OJO, --
PUEDE SER INSUFICIENTE Ó AMBIGUO, PERO LA
ACCIÓN RECÍPROCA DE INDICIOS, ELIMINA LOS
ERRORES DE INTERPRETACIÓN. LA MAYOR PAR-
TE DE ESTE PROCESO DE ORGANIZACIÓN VISUAL
Ó DE ESO QUE SE DENOMINA ESFUERZO POR HA-
LLAR EL SIGNIFICADO, RESIDE EN EL CEREBRO
ALTAMENTE DESARROLLADO QUE PERMITE AL --
HOMBRE SITUARSE POR ENCIMA DE TODAS LAS --
ESPECIES. SU CEREBRO PUEDE ANALIZAR LA --
GRAN MASA DE INFORMACIÓN ELIGIENDO LO QUE
NECESITA Y USANDO ÉSTO COMO CONTRASTE Ó --
ANTECEDENTE, TOMANDO DECISIONES Y OBTENIENDO UNA VISIÓN ARMÓNICA DEL UNIVERSO --
EN QUE VIVE. EL OJO ES UN APARATO QUE --
SIRVE PARA CAPTAR IMÁGENES, TENIENDO EL --
ENCUENTRO DE NUESTRA VISTA CON VARIAS --
AREAS DEL CAMPO VISUAL. EL CAMPO VISUAL_
ES LA EXTENSIÓN EN QUE PUEDE PERCIBIRSE --
UN OBJETO SURGIENDO DE DIVERSOS MERIDIA--
NOS DEL OJO. EN OTROS TÉRMINOS ES LA RE-
TINA PROYECTADA DEL EXTERIOR COMO SUPER-
FICIE SENSIBLE A LOS RAYOS LUMINOSOS. LA
PERCEPCIÓN VISUAL Y LA IMAGINACIÓN NO EN-
CUENTRAN SU LÍMITE EN LA EXTENSIÓN VISUAL
DE LAS IMÁGENES ÓPTICAS EN LAS QUE SE BA-
SAN EL REGISTRO DE LA VISTA, NO ES ALGO --
PURAMENTE MECÁNICO, SINO QUE ORGANIZA, --

COMPLETA Y SINTETIZA LA ESTRUCTURA DE CADA IMAGEN ÓPTICA. PERO ANTES DE QUE LA LUZ IMPRESIONE LA RETINA DEBE ÉSTA DE SUFRIR TRANSFORMACIONES Y ADAPTACIONES POR LOS APARATOS DE PERCEPCIÓN. LA FUNCIÓN VISUAL DEPENDE DE LA EXCITABILIDAD DE LA RETINA, COMPRENDE FENÓMENOS OBJETIVOS O PSÍQUICOS (COLORES). LA LUZ YA TRANSFORMADA Y ADAPTADA, LLEGA A LA RETINA Y LA PONE EN ACTIVIDAD. ESTO SIGNIFICA QUE SUS ELEMENTOS ESPECÍFICOS (CONOS Y BASTONCILLOS) TRANSMITEN AL NERVIÓ ÓPTICO LA MISMA ENERGÍA EXCITANTE. LA LUZ NO ACTÚA DIRECTAMENTE SOBRE AQUEL NERVIÓ ÓPTICO. LA MISMA ENERGÍA EXCITANTE. LA LUZ NO ACTÚA DIRECTAMENTE SOBRE AQUEL NERVIÓ, SINO QUE REQUIERE DE LA TRANSFORMACIÓN EFECTUADA EN LOS MEDIOS DEL OJO. EL NERVIÓ ÓPTICO TRANSMITE ÉSTA INFORMACIÓN EN FORMA DE ENERGÍA AL CEREBRO DONDE VA A SER ORGANIZADA, COMPLETADA Y SINTETIZADA. EL PROCESO EN QUE FUNCIONA EL APARATO VISUAL ES COMPLEJO, BASTA MENCIONAR QUE ES UN TRABAJO DE OJO Y CEREBRO TAN PERFECTO Y QUE AÚN NO HA PODIDO CONSTRUIRSE UNA COMPUTADORA QUE PUEDE REALMENTE VER EL MUNDO QUE LA RODEA.

LA AGUDEZA VISUAL ES EL PODER DE RECONOCER Y DISTINGUIR OBJETOS Y SUS DETALLES. ES DIFERENTE AL DE SENSACIÓN LUMINOSA Y PUEDE ASIMILARSE AL DEL TACTO CUANDO RECONOCE COMO DISTINTOS DOS OBJETOS PRÓXIMOS. SE MIDE LA AGUDEZA VISUAL POR EL LLAMADO ÁNGULO VISUAL QUE ES DIFERENTE SEGÚN LOS SUJETOS. EN LA RETINA CORRESPONDE EL PUNTO DE MAYOR AGUDEZA. ÉSTA DISMINUYE GRADUALMENTE HACIA LA PERIFERIA A MEDIDA QUE SE ALEJA EL PUNTO FIJADO, ES LA VISIÓN DIRECTA MIENTRAS EL RESTANTE EXTERIOR FORMA LA VISIÓN INDIRECTA. ÉSTO ES PARA LOS GRANDES OBJETOS Y AQUELLA PARA LOS OBJETOS DIMINUTOS Y LOS QUE REQUIEREN UN ANÁLISIS VISUAL. LA LLAMADA VISIBILIDAD ES LA FACULTAD DE DISTINGUIR DETALLES DE UN OBJETO Y TAMBIÉN LA FACULTAD DE IMPRESIONARSE POR LA LUZ DE UN FOCO.

EL OJO PERCIBE DETALLES FINOS HASTA CON UN ÁNGULO DE 1° (AGUDEZA VISUAL) LO QUE CONDICIONA LA DISTANCIA MÁXIMA PARA LA APRECIACIÓN DE LAS FORMAS. FIG. 3.

EL ESPACIO VISUAL ABARCA EL SENTIDO DE LA POSICIÓN DE LOS OBJETOS CON RESPECTO A LOS OJOS., CABEZA Y CUERPO, ASÍ COMO CON LA RELACIÓN A LA TIERRA. LA EXPERIENCIA

VISUAL NO ES DE UN SÓLO PUNTO DE VISTA --
CON RESPECTO A UN OBJETO, SINO QUE AL MO-
VERNOS EN NUESTRO MEDIO VEMOS DIVERSOS --
PUNTOS DE VISTA DE UN MISMO OBJETO; AL --
CAMBIAR NUESTRA POSICIÓN SE TIENE UNA VI-
SIÓN MÁS AMPLIA. NO BASTA PUES QUE SE DE-
FINA LA SITUACIÓN DE UN OBJETO EXTERIOR -
RESPECTO AL CUERPO. POR FIN ESTE DEBE DE-
FINIRSE EN CUANTO A LA TIERRA Y A LOS OB-
JETOS CIRCUNDANTES. SE TRATA DE UN SISTE-
MA DE COORDENADAS EN TRES PLANOS: MEDIO Ó
SIMETRÍA, HORIZONTAL Y VÉRTICOTRANSVERSAL.
ESTE CONJUNTO GEOMÉTRICO DEBE CORRESPON--
DER A OTRO DE SENSACIONES MOTORAS ASOCIA-
DAS A LA VISUAL. EN LA PERCEPCIÓN VISUAL
DE UN OBJETO, INTERFIEREN POR LO TANTO LA
ASIMETRÍA DEL ESPACIO, DE LA GRAVITACIÓN,
ESTO INFLUYENDO EN DICHOS EJES DE DIREC--
CIÓN, AFECTANDO TODO ÉSTO EN LA MANERA DE
PERCIBIR LA DISTANCIA REAL A PARTIR DEL -
SUELO. EL ESPACIO VISUAL OFRECE ANALO- -
GÍAS CON EL TÁCTIL, YA QUE LAS IMPRESIO--
NES RETINIANAS COMO LAS CUTÁNEAS DEBEN SU
COORDINACIÓN ESPECIAL A LA CENESTECIAS --
ASOCIADAS. LA CENESTECIA ES LA SENSACIÓN
GENERAL DE LA EXISTENCIA DEL PROPIO CUER-
PO INDEPENDIENTE DE LOS SENTIDOS Y RESUL-
TANTE DE LA SÍNTESIS DE LAS SENSACIONES,...

SIMULTÁNEAS Y SIN LOCALIZAR DE LOS DIFERENTES ÓRGANOS. EJEMPLO: (HAMBRE, SED, FATIGA, ETC.), EL ANÁLISIS DEL CAMPO VISUAL PERMITE HALLAR DOS ELEMENTOS: LA DIRECCIÓN Y LA DISTANCIA. LA PRIMERA ES LA RECTA QUE PARTE DIRECTAMENTE DEL OJO AL OBJETO. LA SEGUNDA ES LA LONGITUD DE DICHA RECTA. EN EL SENTIDO DE LA DIRECCIÓN EL CAMPO SE DOMINA DE MIRADA, MIENTRAS QUE EN EL DE DISTANCIA SE LLAMA ACOMODACIÓN. HAY UNA VISIÓN PLANA COMO HAY OTRA DE PROFUNDIDAD Y OTRA DE LAS TRES DIMENSIONES. SE RECONOCE A SÍ MISMO UN REFLEJO DE FIJACIÓN Ó DE DIRECCIÓN. EL ESPACIO VISUAL Ó ESPACIO-FORMA SE CONTEMPLA EN SU TOTALIDAD, SI SE DESPLAZA EN SU INTERIOR Y EXTERIOR SE TENDRÁN MULTIPLICIDAD DE VISIONES, LAS CUALES LA MENTE SINTETIZA EN UNA IMÁGEN DE LA FORMA OBJETIVA TRIDIMENSIONAL DEL ESPACIO VISUAL.

EL HOMBRE RECIBE MENSAJES QUE SU PROPIO ORGANISMO LE ENVÍA Y QUE SERVIRÁN PARA ESTABILIZAR SU MUNDO VISUAL, EN CASO DE NO SUCEDER ESTO, EL INDIVIDUO PIERDE EL CONTACTO CON LA REALIDAD DISTORCIONÁNDOLA. LA EXPERIMENTACIÓN DINÁMICA CORPORAL, ES DECIR, EL CONOCIMIENTO ADQUIRIDO POR EL RECONOCIMIENTO FÍSICO DEL ESPACIO A TRAVÉS DE DICHA EXPERIMENTACIÓN DAN COMO RE-

SULTADO EL DE PERCIBIR CORRECTAMENTE EL -
ESPACIO, YA QUE LA CENESTECIA CORRIGE LA_
VISIÓN. LA CENESTECIA AQUÍ SE REFIERE A_
QUE CUANDO UN OBJETO EN MOVIMIENTO ENTRA_
EN EL CAMPO VISUAL SE LE PERSIGUE MEDIAN-
TE UN MOVIMIENTO CORRELATIVO DE LOS OJOS,
MANTENIÉNDOLO EN UNA POSICIÓN ESTACIONA--
RIA Ó CASI ESTACIONARIA EN LA RETINA. POR
CONSIGUIENTE LA SOLA ESTIMULACIÓN RETINIA_
NA NO BASTA PARA EXPLICAR LA SENSACIÓN DE
MOVIMIENTO. LA EXPERIENCIA DE MOVIMIENTO
INNEGABLEMENTE PRESENTE ES PROVOCADA POR_
LA SENSACIÓN DE MOVIMIENTOS MUSCULARES. -
CADA UNA DE LAS FIBRAS MUSCULARES CONTIE-
NE UNA TERMINACIÓN NERVIOSA QUE REGISTRA_
CADA UNO DE LOS MOVIMIENTOS QUE HACE EL -
MÚSCULO. EL QUE PODAMOS SENTIR EL ESPA--
CIO EN LA OSCURIDAD Y EVALUAR DISTANCIAS_
EN AUSENCIA DE CONTACTO CON CUERPOS, SE_
DEBE A ÉSTA SENSACIÓN MUSCULAR QUE ES LA_
SENSACIÓN CINESTÉSICA.

RESULTA INTERESANTE OBSERVAR QUE LA IMÁ--
GEN DE UN OBJETO PROYECTADA EN LA RETINA_
DEL OJO, NUNCA ES LA MISMA POR EL CONSTAN_
TE MOVIMIENTO DEL MISMO OJO, ÉSTE HECHO -
QUE SE REALIZA POR SÍNTESIS SE DUPLICA --
CUANDO EL HOMBRE ESCUCHA HABLAR A LAS PER

SONAS. ES ASÍ QUE CUANDO FIJAMOS LA VISTA SOBRE UN OBJETO DETERMINADO, CREEMOS - QUE EL OJO ESTÁ TOTALMENTE INMÓVIL, MÁS - ÉSTO NO ES ASÍ PUES EL OJO SIGUE MOVIÉNDOSE AUNQUE ÉSTO NO SÓLO LO PERCIBIMOS ASÍ.

LA ACTIVIDAD DE LA VISIÓN SE DIVIDE EN -- SIMPLE VISIÓN Y OBSERVACIÓN. LA VISIÓN - SIRVE PRIMORDIALMENTE A NUESTRA SEGURIDAD CORPORAL. LA OBSERVACIÓN ES LA VISIÓN -- QUE VA MÁS ALLÁ DE UNA MIRADA RÁPIDA, ES_ CUANDO SE DISFRUTA DE LA IMÁGEN ENCONTRADA POR LA VISIÓN. SEGÚN ÉSTA IMÁGEN, PUEDE ENCONTRARSE TODA DE UN GOLPE Ó POR PARTES, TENDREMOS LA OBSERVACIÓN CON LA CABEZA FIJA Y LA VISTA MÓVIL. FIG. 4. LA OBSERVACIÓN CON LA CABEZA FIJA Y LA VISTA - MÓVIL, PUEDE REALIZARSE CON TODO OBJETO - CUYO DIÁMETRO SEA IGUAL A LA DISTANCIA A QUE SE ENCUENTRA EL OBSERVADOR. DENTRO - DE ESTE "CAMPO VISUAL", LA VISTA PERCIBE_ LA IMÁGEN IDEAL CON LA CABEZA FIJA Y ÉSTA VA A SER LA QUE PRESENTA EQUILIBRIO.

EL CAMPO VISUAL CON LA CABEZA FIJA Y LA - VISTA FIJA ESTÁ LIMITADO POR UN CONO CON_ 1° DE ABERTURA, APROXIMADAMENTE EL DE UNA UÑA DEL PULGAR CON EL BRAZO EXTENDIDO. -- FIG. 5.

EL CAMPO VISUAL DEL HOMBRE CON LA CABEZA FIJA Y LA VISTA EN MOVIMIENTO ABARCA UN ÁNGULO DE 54° EN ANCHURA, 27° DE ELECCIÓN Y 10° DE DEPERSIÓN, FIG. 6.

RESULTA INTERESANTE LA FORMA DE REACCIONAR DEL OJO ANTE UN ESTÍMULO CONSTANTE. LOS CAMBIOS PRODUCIDOS POR LA LUZ SOBRE LA RETINA SON COMPENSADOS POR REACCIONES FISIOLÓGICAS. CUANDO LA ENERGÍA LUMÍNICA PROVOCA PERTURBACIONES FISIOLÓGICAS EN LA RETINA POR EL CONSUMO DE DETERMINADAS SUBSTANCIAS QUÍMICAS Y EN OTRAS FORMAS, EL ORGANISMO EN GENERAL Y LA RETINA EN PARTICULAR REPONEN DICHAS SUBSTANCIAS GASTADAS. CUANDO DETERMINADAS ACCIONES MUSCULARES CAUSADAS POR LA DISTRIBUCIÓN DE LA LUZ EN EL CAMPO VISUAL PROVOCAN FATIGA EL ORGANISMO RESPONDE CON UN MOVIMIENTO COMPLEMENTARIO Y PONE EN ACCIÓN NUEVAS UNIDADES NEUROMUSCULARES. EL OJO Ó APARATO NEUROMUSCULAR, TIENDE A DESCANSAR DE LA FATIGA. CADA IMPACTO PROCEDENTE DEL EXTERIOR SOBRE EL OJO, ES CONTRARRESTADO POR UN MOVIMIENTO RECÍPROCO DEL INTERIOR. SI UN SÚBITO E INTENSO RAYO DE LUZ DA EN EL OJO, TAMBIÉN TIENE REACCIONES MÁS POSITIVAS ANTE LA ESTIMULACIÓN DE LA LUZ.

LA TENDENCIA DINÁMICA AL EQUILIBRIO, NO -
SE REDUCE AL NIVEL BIOLÓGICO. LA VISTA -
ES ALGO MÁS QUE PURA SENSACIÓN, PUES LOS_
RAYOS DE LUZ QUE LLEGAN AL OJO NO TIENEN_
EN SI UN ORDEN INTRINSECO. SOLO SON UN -
PANORAMA CASUAL Y CAÓTICO DE HECHOS LUMI-
NOSOS MOVILES E INDEPENDIENTES. NO BIEN_
LLEGAN A LA RETINA, LA MENTE ORGANIZA Y -
MOLDEA EN UNIDADES ESPECIALES SIGNIFICATI-
VAS. NO PODEMOS BOPORTAR EL CAOS, ÉSTO -
ES LA PERTURBACIÓN DEL EQUILIBRIO EN EL -
CAMPO DE LA EXPERIENCIA. POR CONSIGUIEN-
TE, DEBEMOS TRANSFORMAR INMEDIATAMENTE --
LOS IMPACTOS LUMÍNICOS EN FORMAS Y FIGU--
RAS. EXPUESTO A UN CAMPO VISUAL QUE AÚN_
EN EL GRADO MÁS LEVE ES EN SU CALIDAD LU-
MÍNICA HETEROGÉNEO, EL SER HUMANO ORGANI-
ZA INMEDIATAMENTE DICHO CAMPO EN DOS ELE-
MENTOS OPUESTOS, A SABER, EN UNA FIGURA -
CONTRA UN FONDO. HABLÁBAMOS DE UN BLANCO
CON UNA INEVITABLE REFERENCIA IMPLÍCITA -
AL NEGRO, EL GRIS U OTROS COLORES. PARA_
EXPRESAR EL SIGNIFICADO DE SI ES NECESA--
RIO EL ENTENDIMIENTO DEL NÚMERO. SIN - -
EXCEPCIÓN, LAS IMÁGENES SE BASAN EN ESTE_
DUALISMO DINÁMICO, EN ÉSTA UNIDAD DE LOS_
OPUESTOS. CIERTOS IMPULSOS ESTÁN LIGADOS
ENTRE SÍ, EN UN TODO VISUAL ESTABLE. EN

TANTO QUE OTROS IMPULSOS PERMANECEN EN SU ESTADO FLUÍDO DESORGANIZADO Y SOLO SIRVEN COMO FONDO Y SON PERCIBIDOS COMO INTERVALOS. ÉSTA ORGANIZACIÓN DE FIGURAS Y FONDOS SE REPITE PROGRESIVAMENTE HASTA QUE - EL CAMPO VISUAL ENTERO ES PERCIBIDO COMO UNA UNIDAD FORMADA Y ORDENADA, Ó SEA COMO UNA IMÁGEN PLÁSTICA.

EL OJO AYUDA A PERCIBIR LAS SEÑALES, SIGNOS Y SÍMBOLOS EMPLEADOS POR LOS DISEÑADORES EN SUS TRABAJOS GRACIAS AL SENTIDO DE LA VISTA EL DISEÑO GRÁFICO PUEDE SER CAPTADO POR MILES DE PERCEPTORES. FIG. 7.

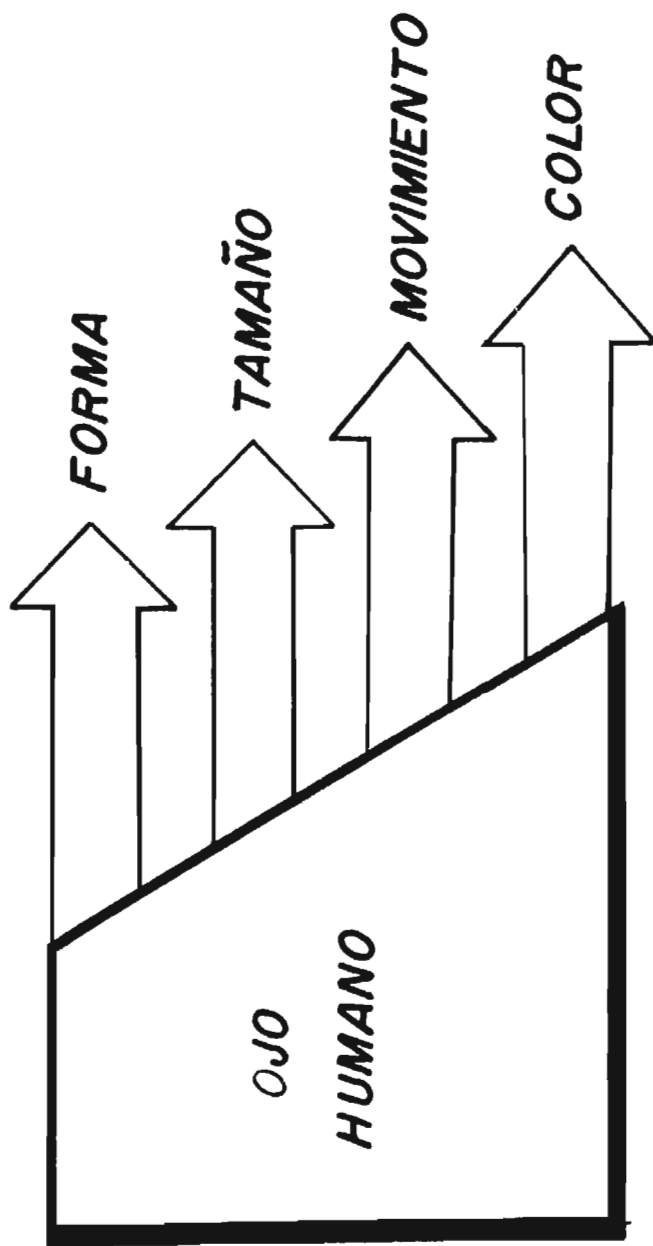


FIG. 1

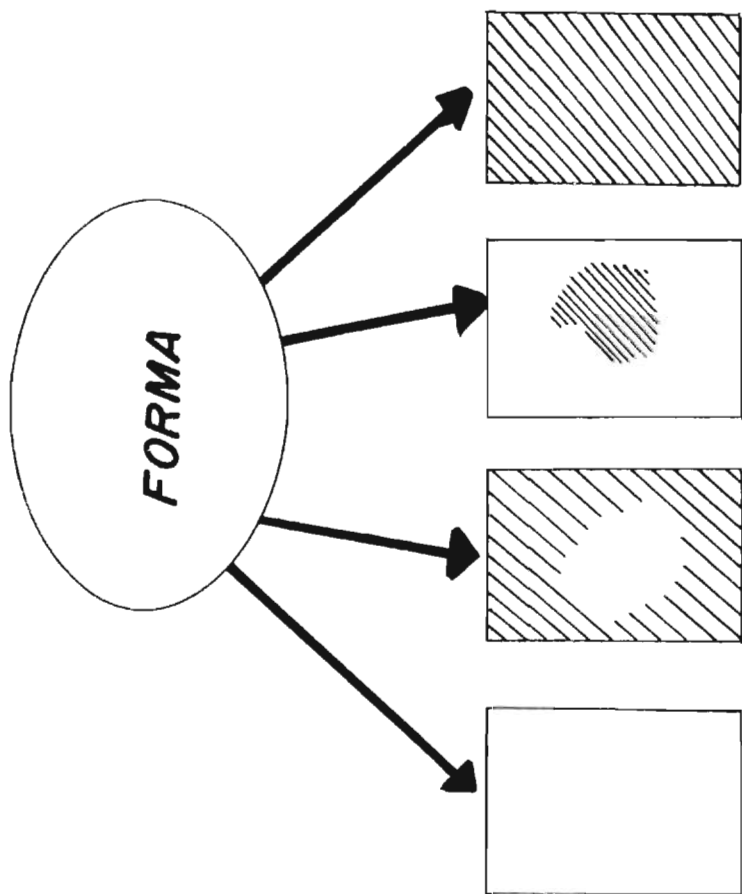
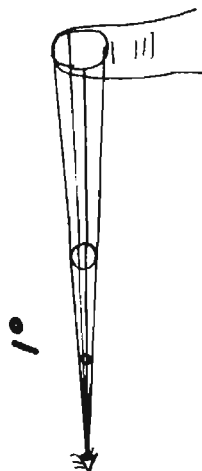


FIG. 2

VISION



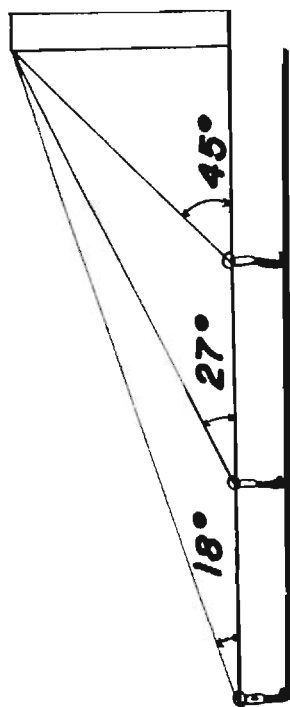
**CAMPO VISUAL CON LA CABEZA Y
VISTA FIJA**

FIG. 3



2894734

VISION



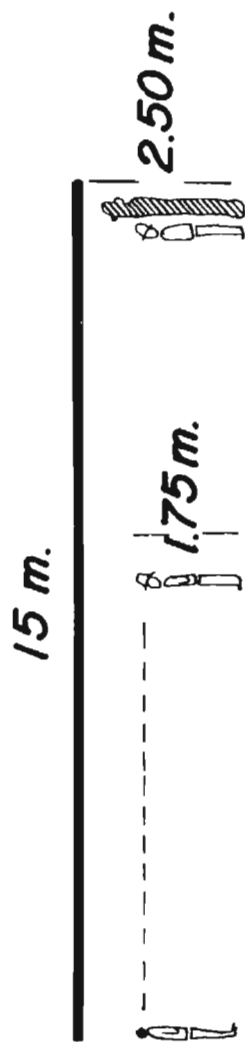
DETALLES

VISTA DE CONJUNTO

**VISTA DE CONJUNTO
Y ALREDEDORES**

FIG. 4

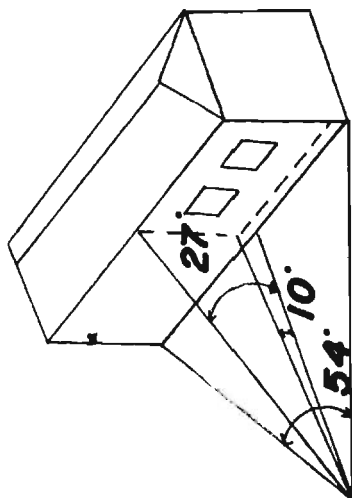
AGUDEZA VISUAL



8.50 m.

**ALTURA NECESARIA
PARA PRODUCIR EL
MISMO EFECTO QUE
A 8.50 m. DE DISTANCIA**

CAMPO VISUAL



**CAMPO VISUAL CON LA CABEZA FIJA
Y VISTA EN MOVIMIENTO.**

FIG. 6

VISION Y EL DISEÑO GRAFICO

CELULAS VISUALES

COLORES PRIMARIOS

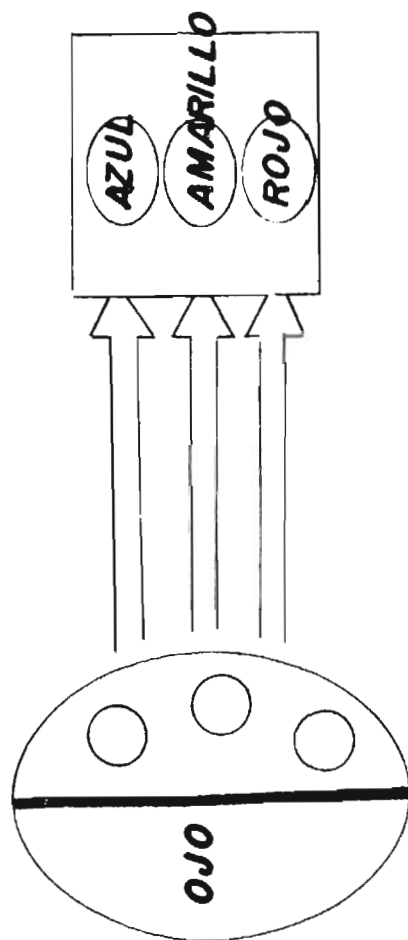


FIG. 7

T E M A 3.

ELEMENTOS PLASTICOS.
MANEJADOS EN EL DISEÑO GRAFICO.

" LA TECNICA PLASTICA "

M A N I F E S T A C I O N

PROPORCION
GRAFISMO
LOS COLORES
LA COMPOSICION
CONTRASTE
EQUILIBRIO
MOVIMIENTO
RITMO

PROPORCIONES.- SE REFIERE A LAS DIFERENTES RELACIONES DE LOS LARGOS Y DE LOS ANCHOS DE LAS SUPERFICIES, EN LAS QUE SE VAN A UTILIZAR EN EL TRAZADO DE LAS IMÁGENES, SIENDO COMODAS Y ATRACTIVAS, DE ACUERDO A ESTAS RELACIONES.

LA PROPORCIÓN ESTÁ SIEMPRE PRESENTE EN LAS FORMAS ORGÁNICAS DE LA NATURALEZA, CONSTITUYE EXPRESIONES DE LAS MISMAS FUERZAS INTERNAS Y EXTERNAS DE CRECIMIENTO,

COMO SIGNIFICADO DENTRO DEL DISEÑO SE PUEDE DECIR QUE LAS RAZONES SON CONCEPTOS MATEMÁTICOS DE LAS MISMAS FUERZAS QUE SE REFIEREN A LA MAGNITUD, EL NÚMERO Y EL GRADO. TANTO EN EL DISEÑO COMO EN LA NATURALEZA, LAS RAZONES SOLO TIENEN SENTIDO CUANDO EXPRESAN NECESIDADES FUNCIONALES Y ADEMÁS EXPRESIVAS... LOS MATERIALES CON QUE SE REALIZA UN DISEÑO SON MUY IMPORTANTES PARA LOGRAR UNA BUENA PROPORCIÓN, PRINCIPALMENTE EN EL CAMPO TRIDIMENSIONAL, EN QUE SU FUNCIONALIDAD SEA LA MEJOR CON EL MATERIAL ELEGIDO.

GRAFISMO.- EL LENGUAJE GRÁFICO DE COMUNICACIÓN DE LAS IDEAS, EL GUÍA SERÁ EL SENTIDO DEL TEXTO EN LA ELECCIÓN DE CARACTERES

RES, ASÍ TAMBIÉN TODO LO QUE HACE ININTE-
LIGIBLE SERÁ ELIMINADO.

EL CARÁCTER ELEGIDO DE ACUERDO A LA IMPOR-
TANCIA DE LOS PANELES, EN CUANTO A LA CAN-
TIDAD, ES RECOMENDABLE NO UTILIZAR MÁS DE
DOS CLASES DE ESCRITURA EN UN DISEÑO GRÁ-
FICO, RESALTANDO CON CARACTERES MÁS GRAN-
DES LA PALABRA MÁS IMPORTANTE Ó LA FRASE,
HAY QUE REDUCIR EL TEXTO AL MÁXIMO, A LO_
MÁS IMPORTANTE Y ESCENCIAL, ANTES DE - --
COMPONERLO DENTRO DEL CAMPO COMPOSITIVO,

LOS COLORES.- EL MANEJO DE COLORES PRIMA-
RIOS (AMARILLO, ROJO, AZUL), DE LOS SECUN-
DARIOS, DE LOS COMPLEMENTARIOS A TRAVÉS -
DE SUS TONOS EXTIENDE LA POSIBILIDAD DE -
USO, DEPENDIENDO DEL MANEJO DE ELLOS SE_
LOGRABAN RELACIONES VISUALES INTERESANTES,
FIG. 1.

LA LUZ ES LA FUENTE DE COLOR QUE EXISTE._
SI LA LUZ ES LA ÚNICA DE COLOR COMO LA NA-
TURALEZA, LA INFINITA VARIEDAD DE TONOS -
QUE LOGRA, COMO CONSIGUE EL HOMBRE LOS NO-
TABLES EFECTOS QUE PRODUCE EL COLOR, LA -
RESPUESTA ESTÁ EN LA NATURALEZA Y LA RELA-
CIÓN RECÍPROCA DE TRES ELEMENTOS Y DIMEN-
SIONES;

- 1.- LA LUZ, FUENTE DE COLOR
- 2.- LA MATERIA Y SU REACCIÓN AL COLOR
- 3.- EL OJO QUE PERCIBE EL COLOR Y LO COMUNICA AL CEREBRO.

EL OBJETO QUE ABSORBE TODA LUZ RECIBIDA Ó SEA TODA LA LONGITUD DE ONDA SE VE NEGRO, POR LO CONTRARIO EL OBJETO QUE REFLEJA TODA LA LUZ RECIBIDA Ó SEA REFLEJA TODA LUZ Ó MÁS BIEN LAS LONGITUDES DE ONDA ES EL BLANCO. PERO EL NEGRO ES LA AUSENCIA TOTAL DE COLOR Y EL BLANCO ES LA MEZCLA DE TODOS LOS COLORES.

CON ÉSTO LLEGAMOS A QUE EL COLOR TIENE -- TRES CUALIDADES BÁSICAS:

- 1.- MATIZ.- ES LA PALABRA, EL NOMBRE QUE UTILIZAMOS PARA DISTINGUIRLO DE LOS DEMÁS EJEMPLO; AZUL, AMARILLO, VERDE, ETC.
- 2.- SATURACION.- ENTENDEMOS EL GRADO DE PUREZA, VIVEZA Ó FUERZA DE COLOR, -- OBTIVAMENTE EL COLOR POCO SATURADO ES MÁS DÉBIL QUE EL QUE TIENE UN GRADO ALTO DE SATURACIÓN.
- 3.- VALOR.- BRILLANTEZ Ó LUMINOSIDAD DE UN COLOR ES LA CUALIDAD CLARA Ó OSCURA DE UN COLOR Ó SEA A LA RELACIÓN QUE ESTE TIENE CON UNA ESCALA DE VALOR

RES ENTRE BLANCO Y NEGRO.

A).- SINTESIS DE LOS COLORES.- LA COMBINACIÓN DE LUCES COLOREADAS DE UNA FUENTE ES ADITIVA. LOS COLORES PRIMARIOS SON: ROJO, VERDE, AZUL, OBTENIENDO COMO SEGUNDARIOS: AMARILLO, MAGENTA Y CYAN.

B).- SINTESIS SUSTRACTIVA.- EL PASO DE LA LUZ A TRAVÉS DE CUERPOS ABSORBENTES COLOREADOS (FILTROS) ES MEZCLA SUSTRACTIVA.

LA MEZCLA DE PIGMENTOS ES SUSTRACTIVA Y TAMBIÉN PORQUE CUANDO A UNA PINTURA SE LE AÑADE OTRA, LOS PIGMENTOS SUSTRAYEN ALGUNAS LONGITUDES DE ONDAS Y REFLEJAN LAS RESULTANTES.

LOS COLORES LUZ PRIMARIOS SON;

AMARILLO, +CYAN = VERDE

CYAN + MAGENTA = VIOLETA

MAGENTA + AMARILLO = ROJO NARANJA

VERDE + VIOLETA = AZUL ACERO

VIOLETA + NARANJA= VINO TINTO

NARANJA + VERDE = CAFÉ TERRACOTA

COMPOSICION.- CONTRASTE.

EQUILIBRIO

MOVIMIENTO

RITMO

COMPOSICION.- EL CONCEPTO DE COMPOSICIÓN_ COMIENZA CON EL CAMPO DEL DISEÑO. ÉSTA - DETERMINA LOS LÍMITES DE UN UNIVERSO ÚNICO QUE HEMOS CREADO Y CUYAS LEYES BÁSICAS ESTÁN DETERMINADAS POR EL CARÁCTER DEL -- CAMPO.

DEBEN SER EXPLÍCITAS: COMO CUANDO SE SELECCIONA CIERTO FORMATO PARA UN CUADRO. - PUEDEN SER TAN SÓLO, APROXIMADAS, COMO -- CUANDO SE ELIGE LA ESCALA DE UN EDIFICIO_ Ó DE UNA ESCULTURA, CUALQUIER CASO DE - - CUALQUIER MANERA QUE SE DESARROLLE ESTARÁ CONDICIONADA POR LAS LEYES INHERENTES. -- " ES LA DISTRIBUCION EQUILIBRADA FORMANDO EN UN CONJUNTO ARMONICO, DE LOS DIFERENTES ELEMENTOS QUE FIGURAN EN UNA OBRA DE_ PINTURA, ESCULTURA O ARQUITECTURA",

CONTRASTE.- EL USO DEL CONTRASTE DENTRO - DE LA COMPOSICIÓN GENERAL ESTARÁ DE ACUERDO CON LA INTENCIÓN QUE SE PERSIGUE, CUIDANDO DE LOGRAR UNA COMPENSACIÓN VISUAL - CON EL EQUILIBRIO.

EXISTE EL CONTRASTE CUANDO UNA FORMA ESTÁ RODEADA DE UN ESPACIO BLANCO. LO HAY - -

CUANDO UNA FORMA ES MUCHO MAYOR QUE OTRA,
Y CUANDO COEXISTEN DIRECCIONES VERTICALES
Y HORIZONTALES, FIG. 1-A.

HAY VARIOS TIPOS DE CONTRASTE EN NUESTRA_
VIDA COTIDIANA. EL DÍA CONTRASTA CON LA_
NOCHE, UNA VIEJA SILLA CONTRASTA CON UN -
MODERNO SOFÁ,

ES MUY FLEXIBLE: PUEDE SER SUAVE Ó SEVE-
RO, DIFUSO Ó OBVIO, SIMPLE Ó COMPLEJO,

EL CONTRASTE ES SOLO UNA CLASE DE COMPARA-
CIÓN, POR LO CUAL LAS DIFERENCIAS SE HA--
CEN CLARAS, DOS FORMAS PUEDEN SER SIMILA-
RES EN ALGUNOS ASPECTOS Y DIFERENTES EN -
LCS OTROS.

UNA FORMA PUEDE NO PARECER GRANDE SI ES -
VISTA POR SÍ MISMA, PERO PUEDE PARECER GI-
GANTESCA JUNTO A FORMAS VECINAS DIMINUTAS.

EXISTE UN CONTRASTE ENTRE LA ANOMALÍA Y -
LA REGULARIDAD PORQUE LA REGULARIDAD ES -
LA OBSERVACIÓN DE CIERTA CLASE DE DISCI--
PLINA, MIENTRAS LA ANOMALÍA ES LA DESVIA-
CIÓN DE ELLA, SIN EMBARGO, EL CONTRASTE -
EXISTE ASÍ MISMO DENTRO DE LA PROPIA REGU-
LARIDAD,

SIEMPRE HAY UN CONTRASTE ENTRE EL ESPACIO
OCUPADO Y EL ESPACIO VACÍO,

EL USO DEL CONTRASTE, RESPECTO A CADA UNO DE LOS ELEMENTOS VISUALES Y DE LA RELACIÓN.

A).- CONTRASTE DE FIGURA.- Es muy complicado porque una figura puede ser descrita de múltiples maneras. Existe el contraste entre una figura geométrica y una orgánica; pero dos figuras geométricas pueden estar en contraste si una es angulosa y la otra no lo es, otros casos de contraste son: curvilínea, rectilínea, plana, lineal, mecánica, caligráfica, simétrica, asimétrica.

B).- CONTRASTE DE TAMAÑO.- Es directo. El contraste entre lo grande y lo pequeño se ve en las formas planas, mientras el contraste entre lo largo y lo corto se ve en las formas lineales.

C).- CONTRASTE DE COLOR.- Una discusión detallada sobre los contrastes de color estaría más allá pero algunos aspectos comunes pueden ser: luminosos, oscuros, brillantes, opacos, cálidos, fríos, etc. FIG. 1-A.

D).- CONTRASTE DE TEXTURA.- ALGUNOS CASOS TÍPICOS SON: SUAVE, RUGOSO, PULIDO, TOSCO, PAREJO, DISPAREJO, OPACO, SATINADO, ETC. FIG. 1-B.

E).- CONTRASTE DE DIRECCION.- Dos DIRECCIONES CUALESQUIERA SE ENCUENTRAN A UN ÁNGULO DE 90° EN CONTRASTE MÁXIMO. DOS FORMAS QUE SE ENCUENTRAN ENTRE SÍ CREAN UN CONTRASTE DE NATURALEZA MUY DISTINTA, PORQUE NO DEJAN DE SER PARALELAS, AUNQUE UNA DE ELLAS HA SIDO ROTADA DE 180° .

F).- CONTRASTE DE POSICION.- Es RECONOCIDA POR SU RELACIÓN CON EL MARCO O CENTRO, O LA SUBDIVISIÓN ESTRUCTURAL QUE LA CONTIENE Y PUEDE SER ALTO/BAJO, IZQUIERDA/DERECHA, ETC.

G).- CONTRASTE DE GRAVEDAD.- HAY DOS TIPOS DE CONTRASTE, PERO UN DISEÑADOR DEBE SER SENSIBLE A SU PRESENCIA.

HAY 7 CONTRASTES DE COLOR.

1.- TONO

2.- TEMPERATURA

3.- COMPLEMENTARIOS

4.- LUMINOSIDAD

5.- SIMULTANEIDAD

6.- SATURACIÓN

7.- EXTENSIÓN,

SATURARLOS.- ES RESPECTO A SU FONDO: SP--
BRESATURADOS, SATURADOS, DESATURADOS.

EXTENSION.- ESTA BASADA EN LA LUMINOSIDAD
DE LOS COLORES.

AMARILLO/VIOLETA 3:9

CYAN/NARANJA 8:4

ROJO/VERDE 6:6

AMARILLO	VIOLETA
----------	---------

EL AMARILLO RESALTA MÁS - MÁXIMO CONTRAS-
TE DE EXTENSIÓN.

ROJO	VERDE
------	-------

NO EXISTE CONTRASTE POR EXTENSIÓN.

TONO.- ES EL MÁS SIMPLE DE LOS CONTRASTES
ESTE CONTRASTE APARECE CUANDO LOS COLORES
SE DEJAN DE LOS COLORES PRIMARIOS.

MAXIMO CONTRASTE DE TONO		
AMARILLO	ROJO	AZUL
COLORES PUROS	MAGENTA	CYAN
MINIMO CONTRASTE DE TONO		
VERDE	NARANJA	VIOLETA

COMPLEMENTARIOS.- PONER UNO DE LAS PARE--
 JAS COMPLEMENTARIAS MAGENTA, VIOLETA, NA-
 RANJA. LA CALIDAD Ó GRADO DE PUREZA DE -
 CALIDAD DE UN COLOR Y HAY 4 MANERAS DE DI-
 VIDIRLO.

- 1.- BLANCO-MUY CLAROS.
- 2.- NEGRO - MUY SOMBRÍOS
- 3.- BLANCO Y NEGRO - GRIS - PARDUZCOS
- 4.- COMPLEMENTARIOS - GRIS

LUMINOSIDAD.- RELACIÓN QUE EXISTE ENTRE -
 LCS COLORES Y LA VARIACIÓN DE BLANCO Y NE-
 GRO.

MAXIMO CONTRASTE DE LUMINOSIDAD	
AMARILLO	VIOLETA
MINIMO CONTRASTE DE LUMINOSIDAD	
VERDE	MAGENTA

EQUILIBRIO.- DIFERENTES MANERAS DE DAR --
EQUILIBRIO A UNA COMPOSICIÓN POR EL NÚME--
RO DE ELEMENTOS, POR LA FORMA, EL COLOR, _
LA POSICIÓN, LA DIMENSIÓN DE LOS ELEMEN--
TOS EN EL CAMPO COMPOSITIVO. FIG. 2.

PESO.- DEPENDE DE LA UBICACIÓN. UN ELE--
MENTO QUE ESTÉ DENTRO DE UNA COMPOSICIÓN _
Ó CERCA DE ÉL, TIENE MENOS PESO COMPOSITI
VO QUE UNO QUE ESTÉ FUERA. FIG. 3.

UN OBJETO EN LA PARTE SUPERIOR DE LA - --
COMPOSICIÓN RESULTA MÁS PESADO, QUE UNO -
DE LA PARTE INFERIOR. FIG. 4. Y EL LADO..
DERECHO RESULTA MÁS PESADO QUE EL IZQUIER
DO. FIG. 5.

EL PESO TAMBIÉN DEPENDE DEL TAMAÑO CUANDO
MÁS GRANDE ES EL OBJETO, MAYOR SERÁ SU PE
SO; EL ROJO ES EL MÁS PESADO COMPARÁNDOLO
CON EL AZUL, SE DEBE AL EFECTO DE IRRADIA
CIÓN QUE HACE QUE UNA SUPERFICIE LUMINOSA
PERMANEZCA RELATIVAMENTE MAYOR "EL INTE--
RÉS INTRINSECO" ES UN FACTOR DE PESO - --
COMPOSITIVO, UNA OBRA PUEDE LLAMAR LA --
ATENCIÓN, A CAUSA DEL TEMA Ó POR SU - - -
COMPLEJIDAD FORMAL SU OTRA PECULIARIDAD,

LA SITUACIÓN DE AISLAMIENTO TAMBIÉN CON--
TRIBUYE AL PESO.

LA FORMA Y LA DIRECCION.- LA DIRECCIÓN CO
MO EL PESO, DETERMINANA EL EQUILIBRIO, --
TAMBIÉN INFLUYE LA UBICACIÓN, EL PESO DE_
TODOS LOS ELEMENTOS COMPARATIVOS, ATRAE A
LOS OBJETOS VECINOS Y LES IMPONE UNA DI--
RECCIÓN.

MOVIMIENTO.- LOGRADO POR EJES, COLORES, -
COMPOSICIONES DE LOS ELEMENTOS.

LAS FORMAS DE LOS OBJETOS PRODUCEN EJES, _
QUE, A SU VEZ CREAN FUERZAS DIRIGIDAS, --
EJEMPLO: EJE VERTICAL, HORIZONTAL Y LA --
FUERZA SERÁ DIRIGIDA HACÍA EL EJE QUE PRE_
DOMINE. FIG. 6.

EL PESO QUE DOMINA EN EL COLOR, PUEDE - -
COMPENSARSE MEDIANTE EL PESO DE LA UBICA-
CIÓN; LA DIRECCIÓN QUE INDIQUE LA FORMA, _
PUEDE EQUILIBRARSE POR MEDIO DEL DESPLAZA
MIENTO HACÍA EL CENTRO DE ATRACCIÓN. LA
COMPLEJIDAD DE ESTAS RELACIONES CONTRIBU-
YEN EN GRAN MEDIDA A LA ANIMACIÓN DE UNA_
OBRA DE ARTE.

EL MOVIMIENTO TIENE DOS CARACTERÍSTICAS -
QUE SON: EL CAMBIO Y EL TIEMPO, FIG. 6.

CAMBIO.- PUEDE TENER LUGAR OBJETIVAMENTE_
EN EL CAMPO Ó SUBJETIVAMENTE EN EL PROCE-
SO DE LA PERCEPCIÓN.

MOVIMIENTO OBJETIVO.- PUEDE SER CINEMATOGRAFÍA, TEATRO, DANZA.

MOVIMIENTO SUBJETIVO.- ESTA PRESENTE EN LA IMPORTANCIA EN CUANTO AL DISEÑO.

RITMO.- REPETICIÓN DE VALORES, SEGÚN MODELOS BINARIOS, TERNARIOS Ú OTROS MODELOS MÁS COMPLEJOS.

DEBEMOS ORGANIZAR LA SITUACIÓN DE LOS DIVERSOS ELEMENTOS QUE COMPONEN EL DIBUJO, SUS DIMENSIONES Y SUS TONOS, DE MODO QUE GUARDEN UN CORRECTO EQUILIBRIO UNITARIO ESTOS ELEMENTOS.

LOS TERMINOS VARIEDAD, SUSCESION Y UNIDAD SON LA BASE DE ALGO QUE CONSTITUYE EL FUNDAMENTO MISMO DE LA COMPOSICIÓN: EL RITMO.

EL RITMO.- ES CUANDO EN UNA COMPOSICIÓN HAY UNA REPETICIÓN DE ELEMENTOS RELACIONADOS CON SUS PAUSAS, SE DEFINE POR LA REPETICIÓN DE ELEMENTOS Y SUS PAUSAS SON ELEMENTOS IMPORTANTES EN EL DISEÑO. FIG. 6.

EXISTEN VARIOS TIPOS DE RITMOS;

1.- EL ESPACIAL, PRODUCIDO POR LINEAS, MASAS Y TONOS.

LÍNEA SON LOS ELEMENTOS QUE CON MÁS FUERZA DOTAN A LA OBRA DE SENTIDO DINÁMICA Y PSICOLOGÍA.

LAS MASAS,- SON CONSIDERADAS COMO TODA --
MANCHA INCLUIDA EN ÉL, SIRVEN PARA CONSE-
GUIR EL CORRECTO EQUILIBRIO DE PASOS QUE
DEBE EXISTIR EN UN DIBUJO,

TONO,- LA MAYOR OSCURIDAD O CLARIDAD DE -
UNA MANCHA GRIS,

2.- EL DE SONIDO,

3.- EL DE MOVIMIENTO,

EL RITMO ES UNA MANERA DE OBTENER EL MOVI-
MIENTO,

EL MOVIMIENTO ES PARTE INTRINSECA DE TODO
DISEÑO VISUAL, LAS DIMENSIONES DEL MOVI--
MIENTO SON:

- 1.- DIRECCION,- PUEDE SER CONTÍNUA EN UNA
DIRECCIÓN Ó IMPLICA CAMBIO DE DIREC--
CIÓN,
- 2.- VELOCIDAD,- PUEDE SER RÁPIDO Ó LENTO,
Ó TIENE VELOCIDAD INTERMEDIA Ó CONS-
TANTE,
- 3.- CLASE,- PUEDE SER CONTÍNUOS EN UNA DI-
RECCIÓN DADA, PUEDE SER LINEALES, GI-
RATORIOS Ó PERIÓDICOS,
- 4.- FORMA,- CUANDO SE COMIENZA A ORGANI--
ZAR EL MOVIMIENTO SE LLEGAN A OBTENER
ALGUNOS ESQUEMAS DE CARÁCTER FORMAL -
RECONOCIBLE, FIG. 7,

CONTRASTE Y GRADUACION DE TAMAÑO.-

LA PERCEPCIÓN DE LA FORMA, ES EL RESULTADO DE REFERENCIAS EN EL CAMPO VISUAL, SI ESTE ES IGUAL EN TODA SU EXTENSIÓN, ENTONCES LO QUE TENEMOS ES UNA SENSACIÓN DE LUZ EN EL ESPACIO, EN UNA COMPOSICIÓN EN LA QUE CIERTOS ELEMENTOS REPRESENTADOS SON CONSTANTES POR SU FORMA Ó SEMEJANZA, AL VARIARLOS DE TAMAÑO GRADUALMENTE ASÍ COMO EL DE COMPARARLOS, NOS DARÁN LA SENSACIÓN Ó LOS PODREMOS INTERPRETAR COMO DIFERENTES PLANOS DE PROFUNDIDAD EN EL ESPACIO.

AHORA BIEN, SI MOVEMOS UNA LUZ DE TAL MODO QUE ILUMINE SOLO UN LADO, ÉSTA SE VERÁ CON UN FONDO DIFERENTE.

PARALELAS CONVERGENTES Y MOVIMIENTO DIAGONAL.-

UTILIZANDO LA PERSPECTIVA Y LA PROYECCIÓN ISOMÉTRICA, LA PERSPECTIVA LINEAL ES UN DISPOSITIVO POTENTE QUE PERMITE CREAR LA ILUSIÓN, LA PROFUNDIDAD SOBRE UNA SUPERFICIE BIDIMENSIONAL.

CUALQUIER PLÁSTICA SOBRE UNA SUPERFICIE BIDIMENSIONAL DEPENDE BÁSICAMENTE DE LA PRESENCIA DE INDICACIONES DE ESPACIO EN SU CONSTITUCIÓN.

SE PUEDE AUMENTAR LA CALIDAD PLÁSTICA MÁS AÚN SI SE LE REFUERZA CON LOS OTROS MEDIOS.

LO PRIMERO CONSISTE EN ACENTUAR LAS LÍNEAS ESTRUCTURALES DE LA FORMA. LA LÍNEA EN SÍ PUEDE SER MODULADA EN GROSOR Y TONO.

UNA SEGUNDA POSIBILIDAD CONSISTE EN SEPARAR LOS DIVERSOS PLANOS CON DIFERENCIAS DE TONO. SI LO HACEMOS CORRECTAMENTE EL SIMPLE CONTRASTE ENTRE UN PLANO Y OTRO, ACENTUARÁN LAS LÍNEAS ESTRUCTURALES.

UN TERCER MEDIO ES EL MODELO CON CLAROS-OSCUREZ, ESTO SIGNIFICA MODELOS CON LUZ Y SOMBRA, SIN CONSIDERAR UN FOCO LUMINOSO DEFINIDO. LA GRADUACIÓN Y EL CONTRASTE ESTÁN ORGANIZADOS PARA DAR FUERTE EXPRESIÓN A LA ESTRUCTURA. POR ÚLTIMO PODEMOS USAR EL ELEMENTO PLÁSTICO DE LA LUZ PARA REALIZAR LA TRIDIMENSIONALIDAD DE LA FORMA.

POSICION EN EL PLANO DE LA IMAGEN.

EL HORIZONTE SIEMPRE ESTÁ AL NIVEL DE LA LÍNEA VISUAL PROPIA; AL ENCONTRARNOS EN UN PUNTO MÁS ALTO, PARECERÁ MÁS EMPINADO EL PLANO DE TIERRA, LUEGO LOS OBJETOS SI-

TUADOS A DIFERENTES DISTANCIAS, APARENTA-
RÁN SUBIR CON EL PLANO DE LA TIERRA,

PUEDE COORDINARSE ÉSTE HECHO CON LOS - --
OTROS MEDIOS, COMO LO HACEMOS EN PERSPEC-
TIVA Y PODEMOS USARLO SOLO PARA CREAR ES-
PACIO, ÉSTO ES INCLINAR HACIA ARRIBA EL -
PLANO DE TIERRA (ENTONCES) DE MANERA QUE
OCUPE UNA CONSIDERADA PARTE DEL PLANO DE,
LA IMÁGEN LOS OBJETOS DISTANTES A SUBIR--
LOS EN RELACIÓN A LOS PRÓXIMOS, SE CREA -
LA SENSACIÓN DE ESPACIO Y PROFUNDIDAD, EN
RELACIÓN CON OTROS MEDIOS COMO CON EL CON
TRASTE Y GRADUACIÓN DE TAMAÑO SE LOGRARÁ
LO DESEADO.

SUPERPOSICION .

CUANDO UN OBJETO CUBRE PARTE DE OTRO, POR
EXPERIENCIA SE ENTIENDE QUE DEBE ESTAR DE
LANTE DE ÉL, ESTANDO LUEGO ENTONCES MÁS -
CERCA, EN LAS ORGANIZACIONES BIDIMENSIONA
LES, LA SUPERPOSICIÓN ES UN MEDIO DE - --
CREAR SENSACIÓN DE ESPACIO Ó INDICACIÓN -
DEL MISMO, SI EXISTEN OTRAS CARACTERÍSTI-
CAS COMO CONTRASTE Y GRADUACIÓN DE TAMAÑO
ENTONCES EL ESQUEMA TAMBIÉN RESULTA ORGA-
NIZADO EN PROFUNDIDAD, FIG. 8.

TRANSPARENCIA.

OTRA INDICACIÓN DE ESPACIO ES LA TRANSPARENCIA, VARIACIÓN DE LA SUPERPOSICIÓN. PARA LOGRAR ESTE EFECTO NO ES NECESARIO -- USAR MATERIALES REALMENTE, SUPERPUESTA SE ADAPTA AL PLANO SUPERIOR Y AL DE ABAJO, -- LOS MATERIALES OPACOS PRODUCIRÁN EL MISMO EFECTO. LAS CARACTERÍSTICAS MÁS IMPORTANTES DE ESTE RECURSO, ES LA NATURALEZA -- EQUÍVOCA DEL ÁREA SUPERPUESTA, LA TRANSPARENCIA TIENE MÁS VALORES DE PERCEPCIÓN A LA MISMA ÁREA. SE ACERCA MUCHO A SATISFACER ESE DESEO EMINENTEMENTE HUMANO DE OBTENER ALGO POR NADA. FIG. 9,

DISMINUCION DE DETALLE.

LA REALIZACIÓN DE MATIZ, VALOR E INTENSIDAD, LAS RELACIONES TONALES, ASÍ COMO LOS CONTRASTES AL DISMINUIRLOS POR EL ESPACIO ATMOSFÉRICO ENTRE UN OBJETO Y OTRO, A TRAVÉS DEL CUAL LA LUZ DEBE VIAJAR, SU INTENSIDAD DISMINUYE, ESTE MEDIO COORDINADO -- CON OTROS SE LOGRA LA PROFUNDIDAD. SI -- LOS OBJETOS ESTÁN PRÓXIMOS A NOSOTROS, PODEMOS VER EL DETALLE CON CLARIDAD, PERO -- AL ALEJARSE SE PIERDE PROGRESIVAMENTE,

SI USAMOS UNA TEXTURA POSITIVA PARA UN -- ÁREA ANTERIOR, UNA MÁS SUAVE PARA EL ÁREA

INTERMEDIA Y NINGUNA TEXTURA Ó UNA MUY LEVE PARA LA DISTANCIA, EN SI LA DISMINUCIÓN DE DETALLE NO PODRÁ INTERPRETARSE COMO INDICACIÓN DE ESPACIO. FIG. 10.

PERSPECTIVA ATMOSFERICA.

LAS RELACIONES DE MATIZ, VALOR E INTENSIDAD, LAS RELACIONES TONALES, ASÍ COMO CONTRASTES A RELACIONES TONALES, ASÍ COMO -- LOS CONTRASTES AL DISMINUIRLOS POR EL ESPACIO ATMOSFÉRICO ENTRE UN OBJETO Y OTRO, A TRAVÉS DEL CUAL LA LUZ DEBE VIAJAR SU INTENSIDAD DISMINUYE, ESTE MEDIO COORDINADO CON OTRO LOGRAN LA PROFUNDIDAD.

TONOS QUE AVANZAN Y RETROCEDEN.

LA QUINTA CARACTERÍSTICA DICE QUE PARA EN FOCAR EL ROJO, ES NECESARIO ACOMODAR EL CRISTALINO A NUESTRO OJO DE UN MODO SIMILAR A NUESTRO ENFOQUE DE OBJETOS QUE ESTÁN PRÓXIMOS. PERO ACTUAR DEBE ORGANIZARSE CON OTRA INDICACIÓN DE ESPACIO, MÁS -- NUESTRA ASOCIACIÓN CON TONOS CÁLIDOS Y -- FRIOS ES LA QUE DETERMINA EL AVANCE Y RETROCESO DEL COLOR. LOS CONTRASTES DE -- TEMPERATURA NO CREAN ESPACIOS POR SI MISMOS, DEBERÁN EXISTIR INDICACIONES DE ESPACIO.

LAS BÚSQUEDAS DE CÉZANNE EN ESTE SENTIDO_ SON BUEN EJEMPLO; YA QUE SU INVESTIGACIÓN DE LOS EFECTOS DE AVENCE Y RETROCESO DEL COLOR, ES MÁS DETALLADA Y CONCIENTE QUE - LA DE CUALQUIER OTRO ARTISTA. LA IMPRE- - SIÓN QUE SE TIENE DE MUCHOS ANÁLISIS Y -- CRÍTICAS DE SU OBRA ES QUE EL COLOR EN SÍ HA CREADO EL ESPACIO Y LOS VOLÚMENES PLÁSTICOS EN SUS CUADROS.

LOS PINTORES ABSTRACTOS HAN CONTINUADO EXPERIMENTANDO Y VEMOS CON FRECUENCIA APLICACIONES INTERESANTES DE COLORES QUE AVANZAN Y RETROCEDEN PARA INDICAR ESPACIO EN SUS OBRAS.

FORMA EXTERIOR E INTERIOR.

LA MAYOR PARTE DE LAS COMPOSICIONES PLÁSTICAS TIENEN DOS ASPECTOS DISTINTOS: EXTERIOR E INTERIOR, COMO EJEMPLO LA ESCULTURA SE OCUPA POR LO GENERAL TAN SOLO DE LA FORMA EXTERIOR AUNQUE ESTO NO ES SIEMPRE ASÍ.

EN OTROS CASOS, SOLO LA FORMA INTERIOR -- TIENE IMPORTANCIA COMO EN LAS TUMBAS EGIPCIAS EXCAVADAS EN LA ROCA Y EN MUCHAS - - ESCENOGRAFÍAS, ETC.

FORMA CERRADA Y ABIERTA.

CIERTAS COMPOSICIONES PLÁSTICAS PARECEN -
ESTAR CONTENIDAS DENTRO DE UN SIMPLE VOLÚ -
MEN DE ENCIERRO, GENERALMENTE DE ORDEN --
GEOMÉTRICO, SE LE CONOCE A ESTO COMO UNA
ENVOLTURA FORMAL, TODO OCURRE DENTRO DE -
ELLA, NADA SE PROYECTA HACIA EL EXTERIOR_

CERRAMIENTO DEL ESPACIO.

AL TRAZAR UNA FIGURA DE BORDE CERRADO, VE -
REMOS QUE OCURRE ALGO INTERESANTE: EN EL
PAPEL, EN EL INTERIOR DE LAS LÍNEAS, AC -
TÚA COMO FIGURA, INTERPRETAMOS LA LÍNEA -
COMO LÍMITE.

EL ÁREA LIMITADA PARECE SUPERPUESTA CON -
RESPECTO AL PAPEL CIRCUNDANTE.

LÍNEAS.

ES NECESARIO DISTINGUIR ENTRE DOS CLASES
DE ELEMENTOS LINEALES, PRIMERO, LOS BOR -
DES DE CUERPOS SÓLIDOS, LOS BORDES PLANOS
Y LAS UNIONES DE ÉSTOS ELEMENTOS SON LÍ -
NEAS. TALES LÍNEAS TIENEN IMPORTANCIA CO
MO ELEMENTOS COMPOSITIVOS, CONTRIBUYEN --
CONSIDERABLEMENTE A DAR ASÍ MISMO CUALIDA
DES EXPRESIVAS A LA FORMA, LA OTRA CLASE
DE LÍNEA PLÁSTICA, AQUÉLLA QUE EXISTE POR
SÍ MISMA EN EL ESPACIO, ES LA QUE INTERE-

SA AQUÍ. PODRÁ SER UNA VIGA, Ó UN CABLE, Ó UNA BARRA. CUALQUIERA QUE SEA SU NATURALEZA MATERIAL, SI LA EXTENSIÓN LINEAL - PREDOMINA SOBRE EL ANCHO Y LA PROFUNDIDAD, LA FORMA SERÁ INTERPRETADA COMO UNA LÍNEA PLÁSTICA EN EL ESPACIO. VISUALMENTE LA - LÍNEA ES LA FORMA DE DEFINIR EL ESPACIO.

EL PROCESO DINÁMICO DE INTEGRACIÓN DE UNA IMÁGEN VISUAL ES UNA EXPERIENCIA PLÁSTICA ENTENDIENDO LO PLÁSTICO POR LA CUALIDAD - FORMATIVA, LA MODELACIÓN DE IMPRESIONES - SENSORIALES FORMANDO UNIDADES ORGÁNICAS, A TRAVÉS DE UN PROCESO DE ORGANIZACIÓN SE CONSTITUYE LA FORMA DESARROLLADA DE LA EXPERIENCIA, UNA IMÁGEN PLÁSTICA, LA IMÁGEN PLÁSTICA, POSEE CARACTERÍSTICAS QUE HACEN DINÁMICA. EXISTIENDO A TRAVÉS DE FUERZAS DE INTERACCIÓN ACTUANDO CADA UNA DE ELLAS EN SUS RESPECTIVOS CAMPOS Y ESTANDO A SU VEZ CONDICIONADOS POR ELLOS.

LA IMÁGEN PLÁSTICA, ES UNA TOTALIDAD ORGÁNICA, ESPACIAL, DETERMINA SU CONDUCTA NO POR LOS COMPONENTES SEPARADOS SINO POR SU INTEGRACIÓN TOTAL, LAS PARTES ESTÁN EN SÍ MISMAS DETERMINADAS POR LA NATURALEZA INTRINSECA DE LA TOTALIDAD. ES UN SISTEMA CERRADO, QUE LOGRA SU UNIDAD DINÁMICA POR

MEDIO DE DIVERSOS NIVELES DE INTEGRACIÓN,
EL EQUILIBRIO, EL RITMO Y LA ARMONÍA.

COMO CONSECUENCIA DE LA INTEGRACIÓN DE --
FUERZAS FÍSICAS EXTERNAS E INTERNAS EN EL
ACTO DE ASIMILAR, ORDENAR, EL MOLDEAR, EL
INDIVIDUO EXPERIMENTA CADA IMÁGEN. FUER-
ZAS FÍSICAS EXTERNAS SON LOS AGENTES LUMÍ-
NICOS QUE BOMBARDEAN EL OJO, PRODUCIENDO-
CAMBIOS EN LA RETINA, LAS FUERZAS INTER--
NAS DEL INDIVIDUO QUE FORMAN SU TENDENCIA
A RESTABLECER EL EQUILIBRIO DESPUÉS DE CA-
DA PERTURBACIÓN PROVENIENTE DEL EXTERIOR,
TRATANDO DE MANTENER LA ESTABILIDAD DEL -
SISTEMA.

EL CAMPO VISUAL NO TIENE LÍMITES PRECISOS.
LOS CUATRO LÍMITES DEL PLANO GRÁFICO, SU-
PONEN LAS DIRECCIONES DEL ESPACIO, CADA -
PUNTO ES EVALUADO ESPACIALMENTE A TRAVÉS-
DE SU POSICIÓN, DIRECCIÓN E INTERVALO, RE-
LACIONADAS CON LOS EJES HORIZONTAL Y VER-
TICAL (MÁRGENES) DE ESTE PLANO BIDIMENSIO-
NAL QUE OCUPA EL CENTRO DEL CAMPO ESPA- -
CIAL.

UN PUNTO, UNA LÍNEA, UNA FORMA, EN LA SU-
PERFICIE GRÁFICA SE LES VE PROVISTOS DE -
CUALIDADES ESPECIALES. EL CAMBIO DE POSI-

CIÓN DE CUALQUIERA DE ELLOS, LA POSICIÓN DE LAS RESPECTIVAS UNIDADES ÓPTICAS EN RELACIÓN CON EL MÁRGEN GRÁFICO, ASOCIARÁ DIFERENTES SIGNIFICADOS ESPECIALES COMO UNA FORMA DINÁMICA DE MOVIMIENTO. LAS UNIDADES ESPACIALES INTERPRETAN LA SUPERFICIE COMO UN ÁMBITO ESPACIAL; QUE POSEE RESISTENCIA Y DIRECCIÓN.

EL COLOR, POR SU SIGNIFICACIÓN, POR SU CONNOTACIÓN, POR LO QUE DA A ENTENDER, -- POR LA TÉCNICA QUE APLICA, POR LA FORMA Y LOS SISTEMAS QUE REPRODUCE ES CASI TODO -- EL DISEÑO GRÁFICO POR LA INTERPRETACIÓN -- QUE LE DAN LOS RECEPTORES DE LOS MENSAJES GRÁFICOS.

LA TEXTURA.- SE REFIERE A LA SUPERFICIE -- DE LA FORMA. POR EJEMPLO, UN PEDAZO DE -- PIEDRA Ó MADERA, POSEE TEXTURAS DISTINTAS; FORMAS QUE TIENEN CARACTERÍSTICAS TALES, -- QUE PUEDEN SER DESCRITAS COMO SUAVES, RUGOSAS, LISAS O DECORADAS, OPACA Ó BRILLANTE, BLANDA Ó DURA. LA TEXTURA PUEDE SER CLASIFICADA EN DOS CATEGORÍAS:

A).- TEXTURA VISUAL.

B).- TEXTURA TÁCTIL.

LA TEXTURA VISUAL Estrictamente BIDIMENSIONAL, PUEDE SER VISTA POR EL OJO; EVOCANDO TAMBIÉN SENSACIONES TÁCTILES.

LA TEXTURA TÁCTIL.- NO SÓLO PUEDE SER PERCIBIDA POR EL OJO, SINO PUEDE SER SENTIDA POR LA MANO. LA TEXTURA TÁCTIL PASA DE UN DISEÑO BIDIMENSIONAL A LO TRIDIMENSIONAL, EXISTIENDO ÉSTA TEXTURA EN TODO TIPO DE SUPERFICIE, PORQUE PUEDE SER SENTIDA, EMPLEANDO ÉSTA TEXTURA SE PUEDE LOGRAR -- COMPOSICIONES DE ELEMENTOS SACANDO PROVECHO DE SUS CARACTERÍSTICAS, DE LOS MATERIALES QUE LOS CONSTITUYE SOMETIDOS A TRATAMIENTOS ESPECIALES, LOS QUE PROVOCARON NUEVAS SENSACIONES DE TEXTURA.

EL JUEGO DE LA LUZ SOBRE LA TEXTURA TÁCTIL LOGRA EFECTOS IMPORTANTES. OBTENIENDO RESULTADOS AGRADABLES AL INCIDIR LA LUZ SOBRE CIERTOS MATERIALES QUE REFLEJAN Ó REFRACTAN LA LUZ. EXISTIENDO DISEÑOS, EN QUE LA GRADUACIÓN DE LA LUZ ES UN FACTOR ESCENCIAL OBTENIÉNDOSE DIFERENTES ZONAS DE LUZ Y SOMBRA.

EXISTIENDO TAMBIÉN OTROS FACTORES IMPORTANTES ENTRE LA POSICIÓN DE LA FUENTE LUMINOSA, LA FORMA DE DIRECCIÓN DE LOS RAYOS LUMINOSOS ASÍ COMO LA LEJANÍA Ó LA CERCANÍA CON EL PLANO DE RECEPCIÓN,

LA FORMA ESTÁ LOGRADA A TRAVÉS DE UNA TRANSFORMACIÓN EN LA CUAL LA FORMA EXIS--

TÍA YA COMO UN PLAN PRECONCEBIDO ANTES DE
SER IMPUESTA A UNA MATERIA,

UN DISEÑADOR, UN ARTISTA, EXPRESA SUS -
IDEAS REALIZÁNDOLAS EN UNA FORMA DETERMI-
NADA Y CON UNA HABILIDAD ESPECIALIZADA, -
LLAMADA TÉCNICA, SUS EXPERIENCIAS LAS EX-
PRESARÁ EN FORMAS DE IMÁGENES, FORMAS QUE
PRESENTAN EL MUNDO REAL Y CORRESPONDEN A
LA CAPACIDAD DE EXPRESIÓN Y CREATIVIDAD -
DE CADA UNO DE LOS AUTORES. LAS FORMAS -
APARECEN ORDENADAS GEOMÉTRICAMENTE Ó EN -
DINAMISMO, MOVIDAS DE ACUERDO CON UNA -
IDEA CONCEBIDA POR EL DISEÑADOR Ó ARTISTA,
LINEAS, SUPERFICIES Y VOLÚMENES, ELEMEN--
TOS BÁSICOS, PLÁSTICOS, MANEJADOS CON UNA
INTENCIÓN CARACTERIZANDO LA PLÁSTICA DE -
UN OBJETO Ó DE UN ESPACIO-FORMA,

ADemás PARA LA PLÁSTICA, ES IMPORTANTE --
LOS MATERIALES EMPLEADOS NATURALES Ó ARTI-
FICIALES REFIRIÉNDOSE TANTO A SU COLOR CO-
MO A LA TEXTURA. LA PLÁSTICA DEPENDE EN-
GRAN MEDIDA DE LOS EFECTOS DEL COLOR Y DE
LA LUZ DANDO CALIDADES PARTICULARES Y VA-
LOR A LAS FORMAS. LA COMPOSICIÓN PLÁSTI-
CA POSEE DOS ASPECTOS FORMALES,

1.- EXTERIOR, LA ESCULTURA SE OCUPA DE LA
FORMA EXTERIOR.

2.- INTERIOR, EJEMPLO: LA ARQUITECTURA -
JAPONESA, CASI SIEMPRE EN LA ARQUI--
TECTURA SE COMBINAN LOS DOS ASPECTOS.

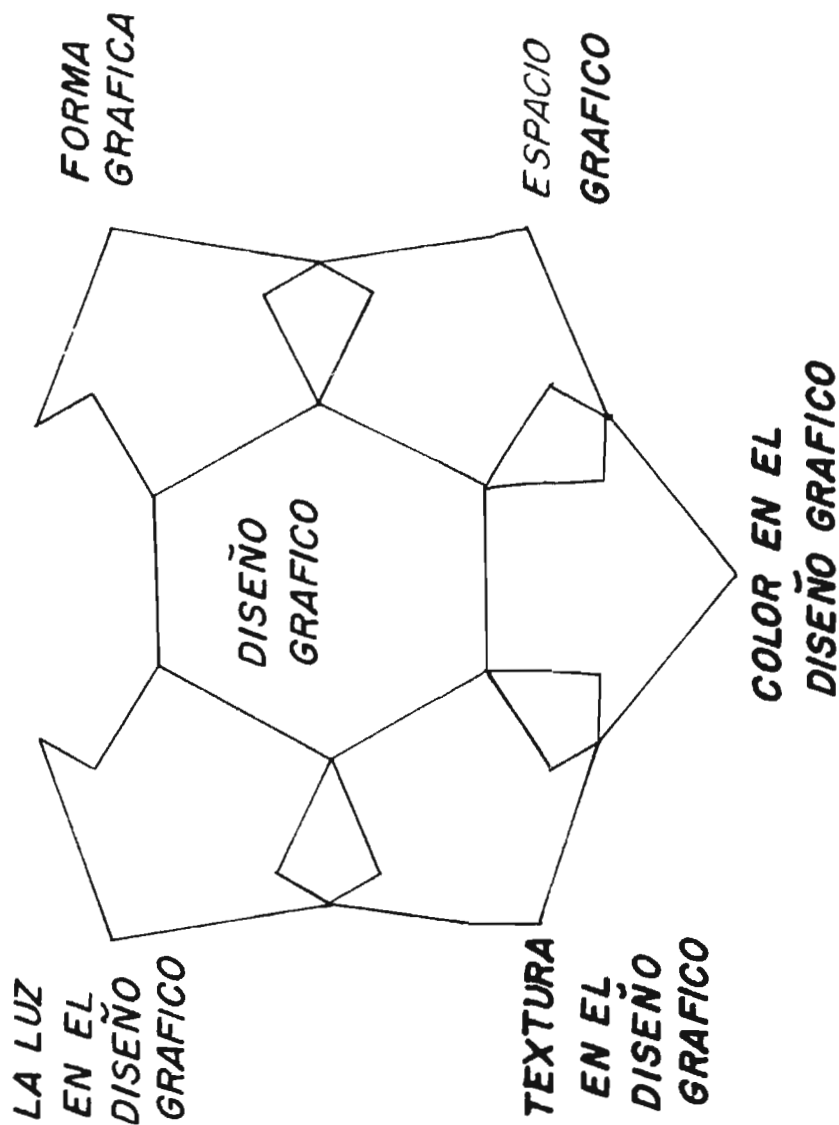
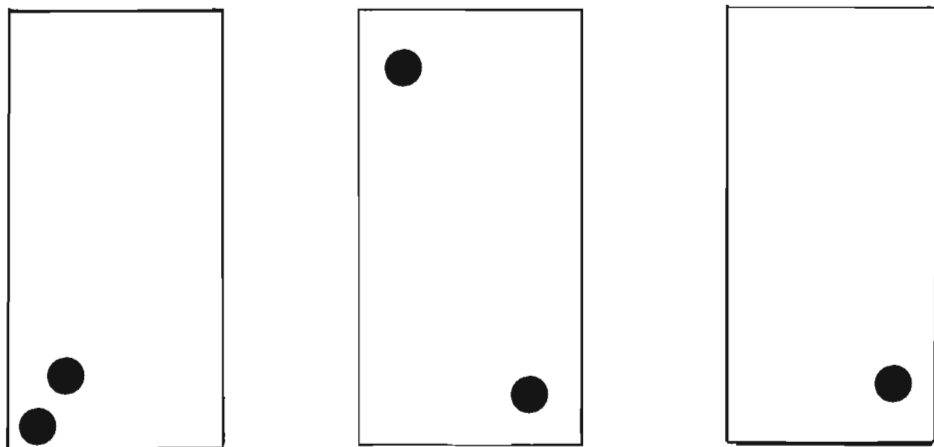


FIG. 1

COMPOSICION



CONTRASTE Y EQUILIBRIO

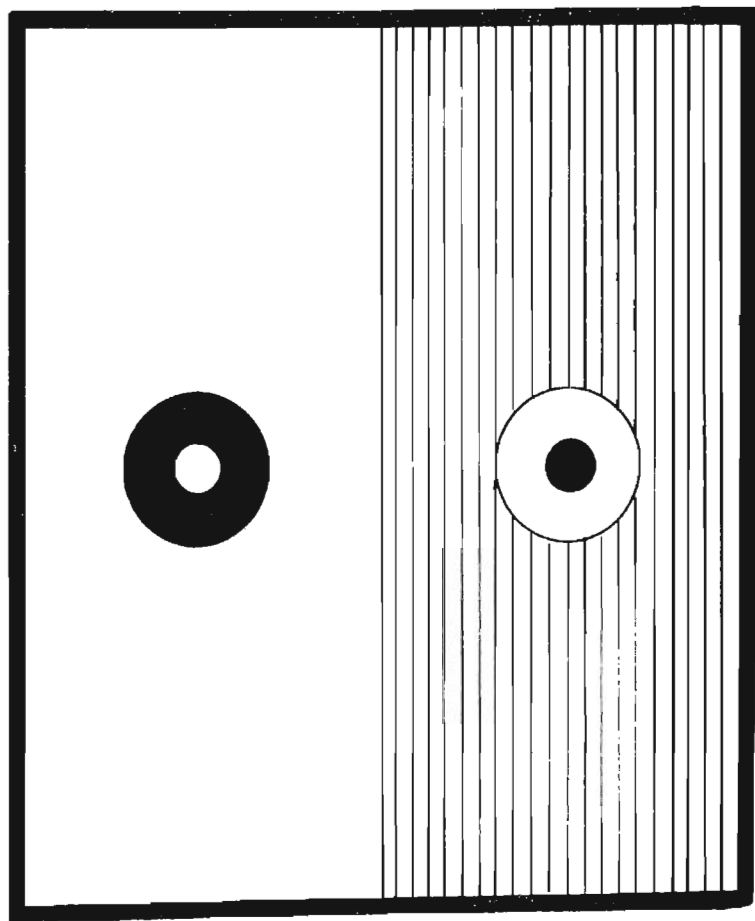
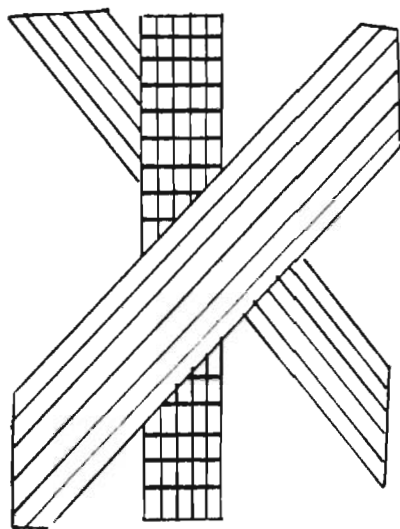


FIG. 1 - A'

CONTRASTE DE TEXTURA



SIMETRIA

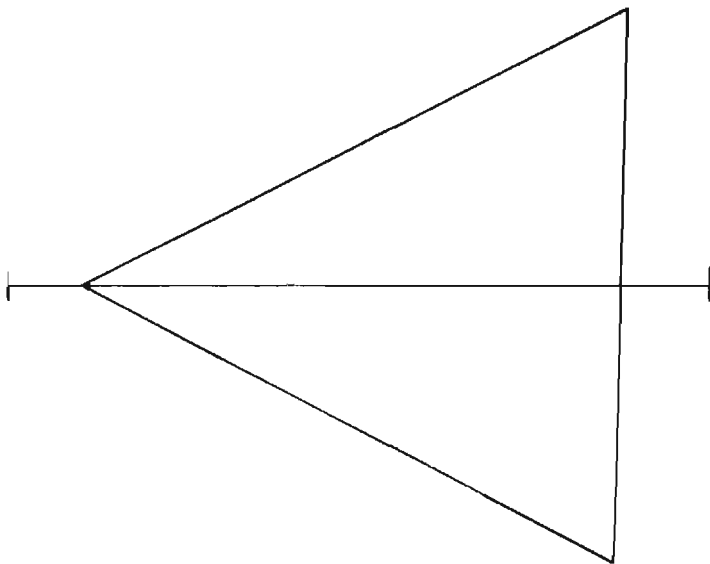


FIG. 2

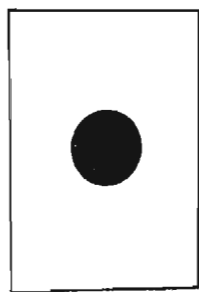


FIG. 3

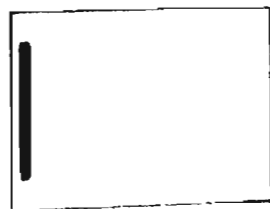
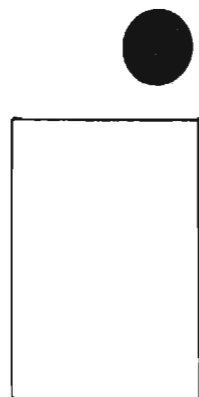
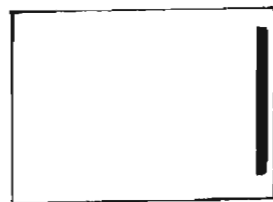


FIG. 4



PESO



FIG. 5



MOVIMIENTO

Y

RITMO

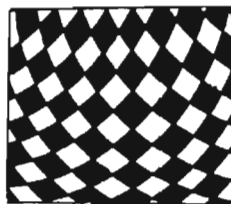
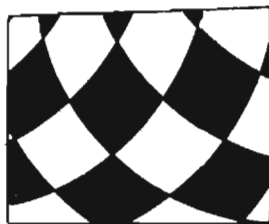


FIG. 6

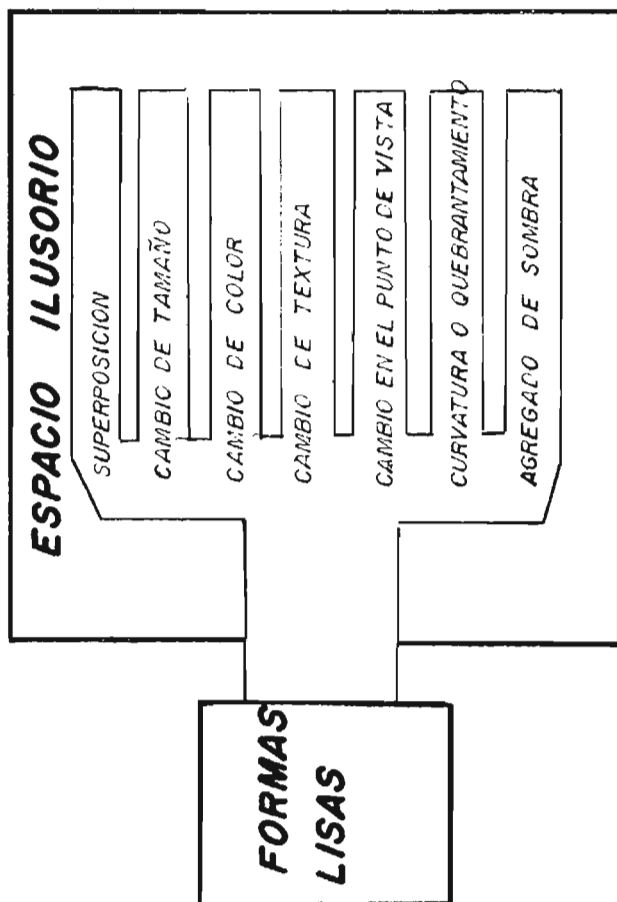


FIG. 7

FIG. 9
TRANSPARENCIA



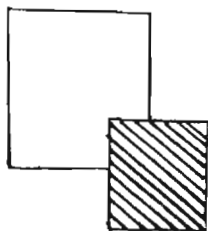
DISMINUCION DE DETALLE

FIG. 10



SUPERPOSICION

FIG. 8



T E M A 4.

EL ESPACIO VISUAL.

EL SISTEMA VISUAL PERMITE ORGANIZAR Y - -
COMPRENDER LOS ELEMENTOS MÁS COMPLEJOS DE
SU MEDIO AMBIENTE Y JUNTO CON EL CEREBRO_
CONSTITUYE UN APARATO ORGANIZADOR QUE ANA_
LIZA Y MANEJA UN SIN NÚMERO DE DATOS PRO-
CEDENTES DE EL MUNDO EXTERIOR. POR LO --
QUE LA VISTA ES EL MEDIO PRINCIPAL QUE --
TIENE EL HOMBRE PARA RECOGER Y TRANSMITIR
DIVERSOS TIPOS DE INFORMACIÓN Y LE PERMI-
TE AL SER HUMANO RETOMAR DATOS DE SU CON-
TEXTO Y ESTRUCTURARLOS DE DETERMINADA FOR_
MA, SIRVIÉNDOLE DE GUÍA PARA SU ACCIÓN. -
FIG. 1.

LA VISIÓN ES UN INSTRUMENTO AUXILIAR DEL_
PENSAMIENTO Y A LA VEZ LO ENRIQUECE. LA
VISTA DESEMPEÑA VARIAS FUNCIONES PERMI- -
TIÉNDOLE:

- 1.- IDENTIFICAR LOS ELEMENTOS QUE FORMAN_
SU CONTEXTO NATURAL, URBANO, SOCIAL,_
CULTURAL, ETC. OTRA CARACTERÍSTICA -
DE ESTE COMPLICADO SISTEMA ES QUE LAS
RELACIONES VISUALES SON SUBJETIVAS, -
YA QUE DEPENDEN DE LA FORMA EN QUE --
OPERAN NUESTRAS PERCEPCIONES SENSORIA_
96

LES Y NUESTRA MENTE. FIG. 2. LA BASE DE NUESTRA PERCEPCIÓN ES, EN REALIDAD, UN MOSAICO DE MUCHOS ESQUEMAS -- SENSORIALES RELACIONADOS ENTRE SÍ, -- MÁS LAS VÍAS ASOCIATIVAS QUE SE HAN ACUMULADO EN EL CEREBRO A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA PREVIA; YA QUE VEMOS POR MEDIO DE LOS OJOS, PERO PERCIBIMOS CON EL CEREBRO. FIG. 3. EN EL ESTUDIO DE LA VISIÓN, SE ESTABLECE LA DIFERENCIA ENTRE:

- 1.- LA IMÁGEN DE LA RETINA Ó CAMPO VISUAL.
- 2.- LO QUE EL HOMBRE PERCIBE.

EL CAMPO VISUAL, FORMADO POR FORMAS LUMINOSAS CAMBIANTES CONSTANTEMENTE, SON REGISTRADAS POR LA RETINA, FORMAS QUE EL HOMBRE EMPLEA PARA CONSTRUIR SU MUNDO VISUAL. LA DIFERENCIA INCONSCIENTE DE EL HOMBRE ENTRE LAS IMPRESIONES SENSORIAS ESTIMULANTES A LA RETINA, SEÑALAN LA PRESENCIA DE DATOS PROCEDENTES DE OTRAS FUENTES, CORRIGIENDO EL CAMPO VISUAL.

LA LUZ QUE REFLEJAN LOS OBJETOS DE NUESTRO CAMPO VISUAL, LLEGA A LA RETINA CON UNA TRAMA DE DIFERENTES CUALIDADES Y CANTIDADES. DICHA TRAMA INICIA LA RESPUESTA NERVIOSA CORRESPONDIENTE, QUE EL CEREBRO REGISTRA COMO ESQUEMA DE ENERGÍA. TODO -

ELLO CONSTITUYE LA BASE DE NUESTRA PERCEPCIÓN.

LAS PARTES BAJAS DE ENERGÍA Ó CONTRASTE DÉBIL SE FUNDEN Y CONSTITUYEN LO QUE LOS PSICÓLOGOS LLAMAN FONDO. LAS PARTES DE ENERGÍA MÁS ALTA Y MAYOR CONTRASTE SE ORGANIZAN EN LO QUE SE DENOMINA FIGURA. Esta última constituye el interés central, pero el fondo es igualmente importante -- por ambos elementos son necesarios para la percepción de la forma.

TODO LO QUE VEMOS Y POSEE FORMA SE PERCIBE EN ÉSTA CLASE DE RELACIÓN. NO IMPORTA QUE LOS OBJETOS SEAN BI Ó TRIDIMENSIONALES, PUESTO QUE LA ESTRUCTURA PERTENECE AL ESQUEMA DE ENERGÍA EN EL CEREBRO.

POR OTRA PARTE NUESTRA VISTA ESTÁ CONSTITUIDA POR TRES DIMENSIONES QUE SON ALTURA, ANCHURA Y PROFUNDIDAD, Y QUE EXISTEN EN REALIDAD COMO FUERZAS POLARES EN NUESTRA CONSTITUCIÓN ORGÁNICA Y PSÍQUICA.

UN OBJETO PUEDE SER MOTIVO DE ATENCIÓN -- PORQUE SE DESTACA DEL RESTO DEL MUNDO VISUAL Y/O POR QUE RESPONDE A LAS NECESIDADES DEL OBSERVADOR, Y ES POR ESTO QUE SE DICE QUE LA VISIÓN ES SELECTIVA.

LOS OJOS PERCIBEN ESTÍMULOS DESDE UN ÁNGULO DE CASI 180° . FIG. 4. SIN EMBARGO, - SÓLO PODEMOS ENFOCAR CLARAMENTE ALREDEDOR DE TRES GRADOS EN EL CENTRO DE ESE ÁNGULO. DEBIDO A LA ESTRUCTURA DE LA RETINA, PARA PERCIBIR OBJETOS DE CUALQUIER TAMAÑO, DEBEMOS MODIFICAR EL ENFOQUE.

LA SELECTIVIDAD TAMBIÉN SE APLICA EN LA DIMENSIÓN DE PROFUNDIDAD, YA QUE HACE VARIABLE EL TAMAÑO DE LOS OBJETOS Y, POR LO TANTO, ADAPTABLE A LAS NECESIDADES DEL OBSERVADOR. EL TAMAÑO DE LA IMAGEN PROYECTADA DEPENDE DE LA DISTANCIA A QUE SE ENCUENTRA EL OBJETO FÍSICO DE EL OJO. POR TANTO, MEDIANTE LA ELECCIÓN DE LA DISTANCIA APROPIADA, EL OBSERVADOR PUEDE HACER LA IMAGEN TAN GRANDE Ó PEQUEÑA COMO SU PROPÓSITO LO REQUIERA.

LA IMAGEN VISUAL DE CADA SUJETO ORDENA LAS COSAS DE DIFERENTE MODO, SEGÚN LOS VALORES QUE ELLOS REPRESENTEN PARA SUS DISTINTOS INTERESES. LAS ZONAS DE INTERÉS PERCEPTIVO SE ENTREMEZCLAN CON ZONAS DE INSENSIBILIDAD E INATENCIÓN PARA LAS COSAS QUE CARECEN EN ESTE MOMENTO DE INTERÉS PARA EL SUJETO.

LA SUPERIORIDAD DEL DISEÑADOR CONSISTE --
PRECISAMENTE EN LA CAPACIDAD DE IMPONER -
POR MEDIO DE SU PERCEPCIÓN VISUAL UN OR--
DEN EN LA IMÁGEN DE LAS COSAS REALES. EL
MODO DE SENTIR LAS LINEAS, LOS COLORES, -
LA LUZ, LOS PLANOS, LOS VOLUMENES Y EL ES
PACIO CORRESPONDEN A CIERTAS FORMAS A PRI_
ORI DE LA PERCEPCIÓN VISUAL, DENTRO DE --
LAS CUALES SE ORDENAN LAS IMPOSICIONES --
SUBJETIVAS.

CONOCIENDO LAS FORMAS EN QUE EL HOMBRE --
CONSTITUYE SU ESPACIO VISUAL NOS PERMITE_
EL MANEJO DE ESTE ESPACIO PARA LA APLICA--
CIÓN EN LA REALIZACIÓN DE UN DISEÑO ADE--
CUADO Y QUE CUMPLA DE UNA MANERA ÓPTIMA -
SU FINALIDAD.

LA VISIÓN E INFORMACIÓN ESTÁN RELACIONA--
DOS, YA QUE LA IDEA DE INFORMACIÓN VA - -
SIEMPRE LIGADA A LA IDEA DE SELECCIÓN, --
PREFERENCIA Y DISCRIMINACIÓN Y LA VISIÓN_
ES LA PARTE DE ENTRADA A ELLO. FIG. 5.

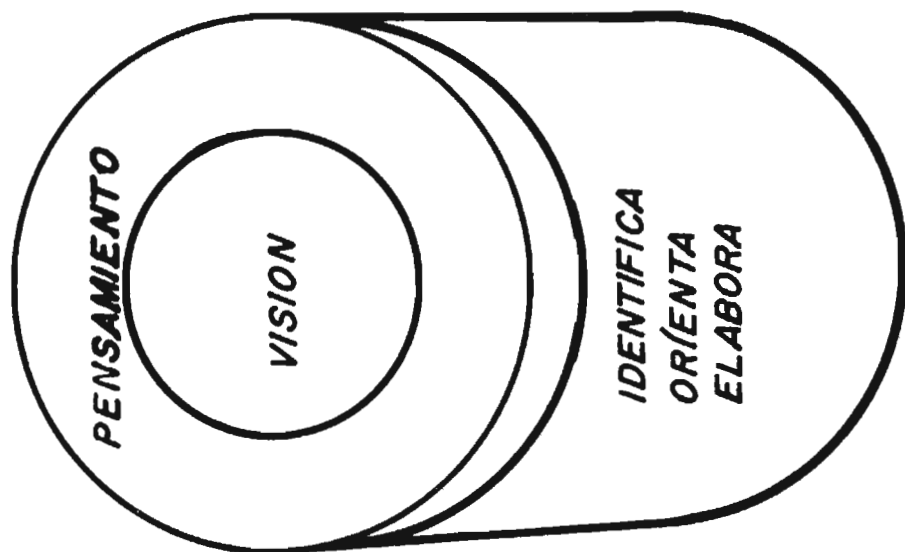


FIG. 1

VER

APRENDER

REDNEERPA

REV

CAMPO VISUAL

VER

MUNDO VISUAL

PERCIBIR

FIG. 2

ESPACIO VISUAL

SISTEMA VISUAL + CEREBRO



ANALIZAR Y ORGANIZAR DATOS

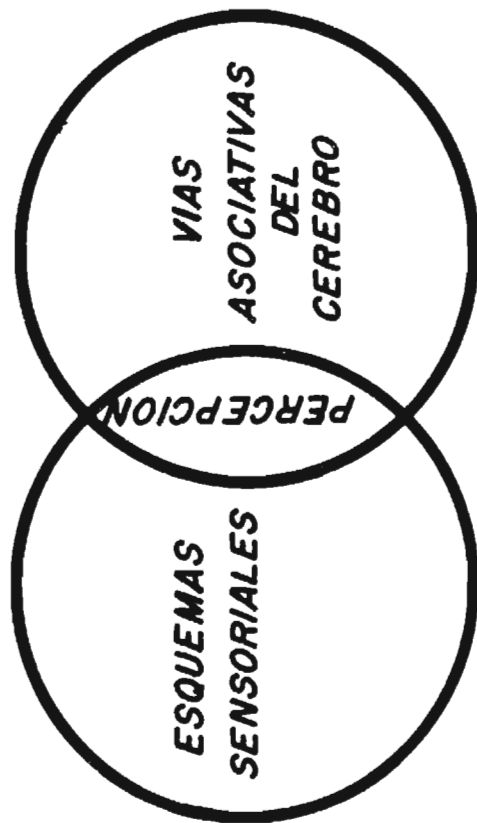


FIG. 3

PERCEPCION

LUZ DEL CAMPO VISUAL



RETINA



RESPUESTA NERVIOSA



CEREBRO

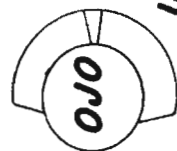
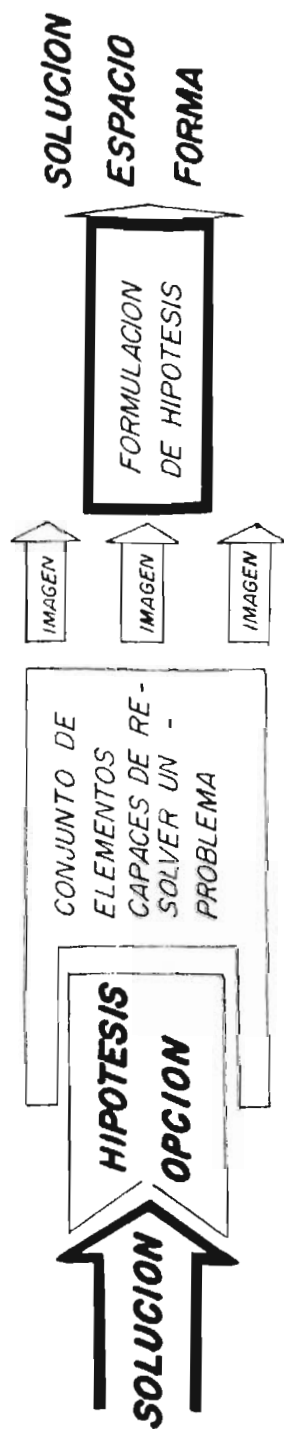


FIG. 4

ESPACIO - FORMA GRAFICA



T E M A 5.

LA IMAGEN GRAFICA.

(DEL LATÍN IMAGO-INIS).

SE ENTIENDE POR IMÁGEN:

- 1.- FIGURA, REPRESENTACIÓN Y APARIENCIA -
DE UNA COSA.
- 2.- LA REPRESENTACIÓN MENTAL DE UNA COSA_
PERCIBIDA POR LOS SENTIDOS.
- 3.- ÓPTICA, LA REPRODUCCIÓN DE LA FIGURA_
DE UN OBJETO POR LA COMBINACIÓN DE --
LOS RAYOS DE LUZ.
- 4.- RETÓRICA, LA REPRESENTACIÓN HÁBIL Y -
VIVA DE ALGO POR MEDIO DEL LENGUAJE.

LAS IMÁGENES REALISTAS Ó ABSTRACTAS ASÍ -
COMO TODA SERIE DE TEXTURAS INTERVIENEN -
PARA LOGRAR SU COMETIDO DE EXPRESAR LA --
IDEA DEL DISEÑADOR, LA IMÁGEN INTERPRETA,
TRANSFORMA, ENFATIZA Y SELECCIONA CARACTE_
RÍSTICAS Y POSIBILIDADES DENTRO DEL DISE-
ÑO GRÁFICO, LA IMÁGEN PRODUCE EXPRESIONES
AGRADABLES Y BELLAS.

LA IMÁGEN COMO REPRESENTACIÓN MENTAL DE -
UNA NECESIDAD EMPLEANDO MEDIOS LLAMADOS -
CÓDIGOS (CONTENEDORES DE INFORMACIÓN) AL-
MACENADA MENTALMENTE, UTILIZADAS EN EL MO_
MENTO EN QUE SE PRESENTE LA ESTIMULACIÓN_
(EXISTIENDO LA FACULTAD HUMANA) EL PROCE-

SO POR MEDIO DEL CUAL ESTAS IMÁGENES SE -
COMBINAN, Y SU FUNCIÓN EN LOS PROCESOS --
MENTALES, SE LLAMA IMAGINACIÓN. TAMBIÉN...
EL DE PODERLAS COMBINAR ADQUIRIENDO UN CÚ
MULO DE SENSACIONES VISUALES, TÁCTILES, -
SONORAS, INTELECTUALES, REUNIDAS E INVOLU
CRADAS PARA CONSTRUIR UNA REPRESENTACIÓN,
FIG. 1 - 2.

LA IMAGINACIÓN NC SE CIRCUNSCRIBE A UN SÓ
LO SENTIDO, SINO QUE ES CCRRESPONDIENTE A
TODOS Y CADA UNO DE LCS DEMÁS SENTIDOS, -
EXISTIENDO TIPO DE IMÁGENES QUE CORRESPON
DEN A LOS SENTIDOS.

EL PAPEL QUE DESEMPEÑA LA IMAGINACIÓN EN
EL ARTE ASÍ COMO EN EL DE LA CIENCIA, EN_
EL CAMPO DE LAS INVESTIGACIONES ES DE VI-
TAL IMPORTANCIA, YA QUE PARA EL PLANTEA--
MIENTO DE LA HIPÓTESIS ES EL APROXIMAMIEN
TO EN LA BÚSQUEDA DE LA SOLUCIÓN A UN PRO
BLEMA DETERMINADO.

EL PAPEL QUE JUEGA LA IMÁGEN EN EL CAMPO_
DEL DISEÑO, ES MUY IMPORTANTE, YA QUE POR
MEDIO DE LA LLAMADA IMÁGEN CONCEPTUAL, EL
DISEÑADOR PCDRÁ DARSE CUENTA DE TODOS LOS
DATOS Ó REQUERIMIENTOS Y DE LA COMPLEJI--
DAD DEL PROBLEMA A RESOLVER PCR LA CONCEPt

CIÓN-DETERMINACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO SATISFACTOR. PASO IMPORTANTÍSIMO, - EL DARSE CUENTA DE QUE SE TRATA EN TODA - SU EXTENSIÓN Ó DIMENCIONES DE LO QUE HAY_ QUE RESOLVER EL VERDADERO CONTENIDO DE LA DISFUNCIÓN.

IMÁGEN CONCEPTUAL:

IMÁGEN GLOBAL DEL PROBLEMA DEDUCIDO DE LA INTERRELACIÓN DE LOS MÚLTIPLES DATOS OBTENIDOS,

- A),- IMÁGEN AUDITIVA
- B),- IMÁGEN OLFATIVA
- C),- IMÁGEN TÁCTILES
- D),- IMÁGENES GUSTATIVAS
- E),- IMÁGENES DINESTÉTICAS Ó MOTORAS. FIG. 3.

EL PAPEL QUE DESEMPEÑA LA IMAGINACIÓN EN EL ARTE ASÍ COMO EN EL DE LA CIENCIA, EN EL CAMPO DE LAS INVESTIGACIONES ES DE VITAL IMPORTANCIA, YA QUE PARA EL PLANTEAMIENTO DE LA HIPÓTESIS EN UNA INVESTIGACIÓN ES FUNDAMENTAL.

ASÍ MISMO, PARA LA SOLUCIÓN SE PLANTEA -- UNA SERIE DE OPCIONES Ó HIPÓTESIS, PRODUCTORA DE UN CONJUNTO DE ELEMENTOS Ó CARACTERÍSTICAS QUE TRATAN DE DAR RESPUESTA A TODOS Y CADA UNO DE LOS REQUERIMIENTOS -- DEL PROBLEMA DE DISEÑO. FIG. 4. LA AL-

TERNATIVA SE IRÁ VIENDO A BASE DE VARIAS_
IMÁGENES QUE SE VAN ESBOZANDO, DELINEANDO,
HACIÉNDOSE CADA VEZ MÁS VISIBLE HASTA AL-
CANZAR SU COMPLETA DETERMINACIÓN Ó FORMU-
LACIÓN EN UNA HIPÓTESIS QUE ENTRE EN EL -
CONCURSO DE LA BÚSQUEDA DE LA SOLUCIÓN --
A TRAVÉS DE UN OBJETO Ó DE UN ESPACIO-FOR-
MA,

EN EL DISEÑO EL MANEJO ADECUADO DE LOS DA-
TOS Ó REQUERIMIENTOS AL MOMENTO DE LA IN-
TERPRETACIÓN ES VITAL YA QUE TODA SEÑAL -
(DATO) COBRA SENTIDO AL SER INTERPRETADO,
INTERPRETACIÓN BASADA EN CÓDIGOS Y SUBCÓ-
DIGOS QUE POSEE LA PERSONA QUE RECIBE LAS
SEÑALES.

EN EL DISEÑO EL PAPEL DE LA IMÁGEN ES MUY
IMPORTANTE, YA QUE CON LA LLAMADA IMÁGEN_
CONCEPTUAL, NOS PODEMOS DAR CUENTA DE TO-
DOS LOS REQUERIMIENTOS Ó DATOS QUE POSEE_
UN PROBLEMA QUE EXIGE SOLUCIÓN MEDIANTE -
IMÁGENES CONCEPTUALES, DE EL ENTENDIMIEN-
TO Y LA COMPRENSIÓN DEL PROBLEMA, FIG. 4-
A.

AL EXISTIR INTERCAMBIOS DE DATOS QUE SE -
SUCEDEN ENTRE LAS DIFERENTES DISCIPLINAS_
EN EL PROCESO DE DISEÑO, ES DE VITAL - --

IMPORTANCIA QUE EN LA INTERACCIÓN DE LCS_
DIFERENTES CÓDIGOS NC SE PIERDA LA CORREC-
TA INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS.

POR OTRO LADO, CADA DATO Ó VARIABLE, DEBE
RÁ DE SER INTERPRETADA DENTRO DE UNA UNI-
DAD CULTURAL SIENDO ÉSTA LA QUE LE DARÁ -
EL SIGNIFICADO, TENIENDO LUEGC ENTONCES -
EL PROCESO DE SIGNIFICACIÓN, FIG. 7.

EN EL CASO DE LA SEÑALIZACIÓN, DISPLAYS Ó
ESPECTACULARES, AL IGUAL QUE EN LAS PÁGI-
NAS EDITORIALES Ó IDENTIDAD CCRPORATIVA, _
COMO EN TODO EL PROYECTO GRÁFICO. LA IMÁ-
GEN JUEGA UN PAPEL IMPORTANTE EN LA COMPO-
SICIÓN (3 ELEMENTOS), LA IMÁGEN COMPLEMEN-
TADA CON EL TEXTO, FORMAN EN LA MAYORÍA -
DE LOS CASOS, UNA INTERPRETACIÓN MÁS CLA-
RA Y COMPLETA, ES DECIR, LA INTERPRETA- -
CIÓN NO QUEDA ABIERTA.

EN LO QUE SE REFIERE AL ESTILO, ES EL TI-
PC DE TRAZO CON QUE SE REALIZA LA IMÁGEN,
YA SEA AGRESIVA Ó SUAVE.

EL COLOR ES EL ELEMENTO DE QUE SE COMPONE
LA IMÁGEN GRÁFICA. EL COLOR SE PLANTEA -
TANTO DESDE EL PUNTO DE VISTA ESTÉTICO CO-
MC TÉCNICO, QUE OFRECE VARIANTES AUXILIA-
RES A LA IMÁGEN.

LA IMAGEN GRAFICA

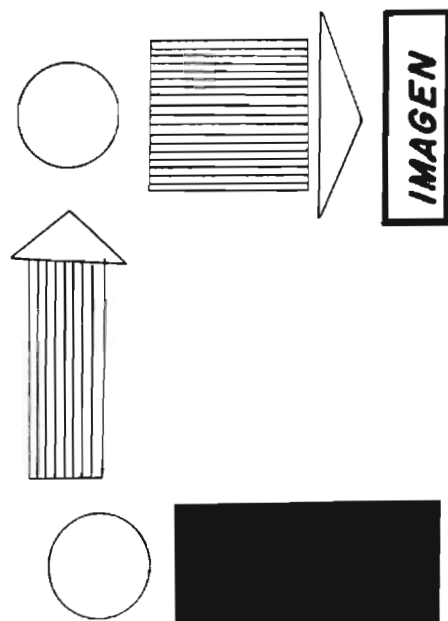


FIG. 1

LA IMAGEN COMO REPRESENTACION MENTAL

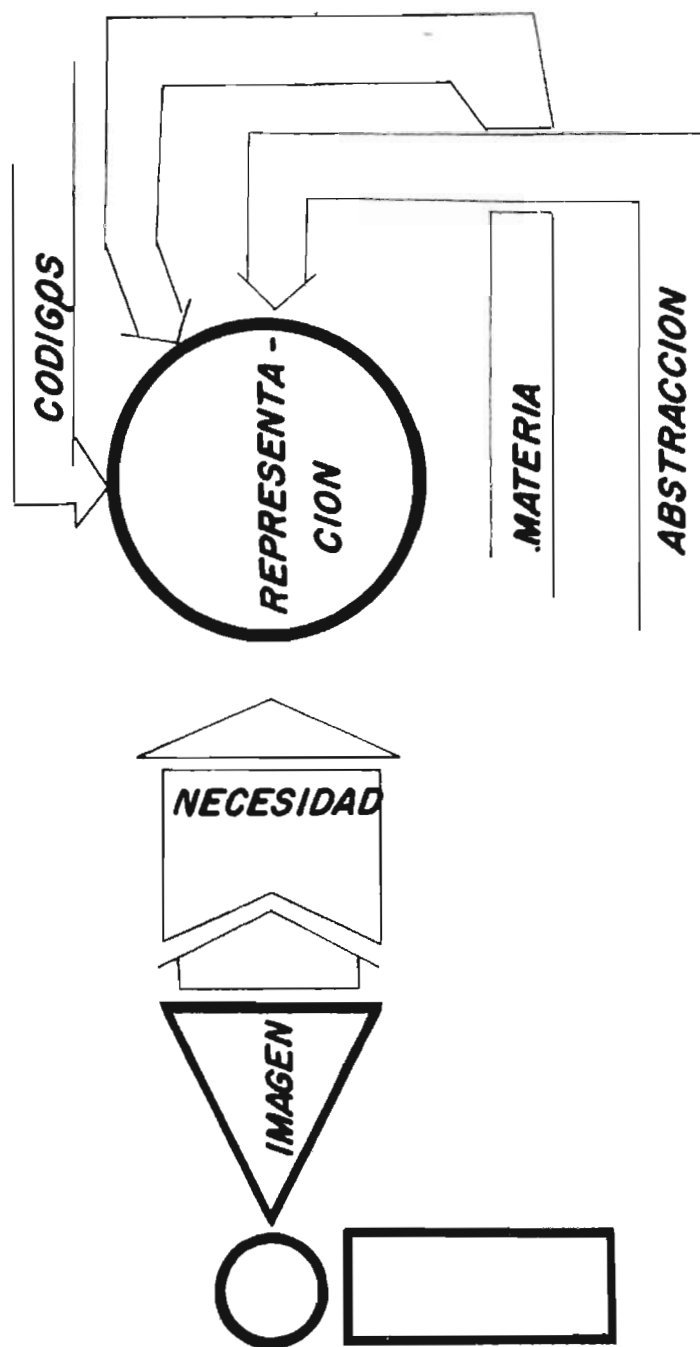


FIG. 2

IMAGEN GLOBAL

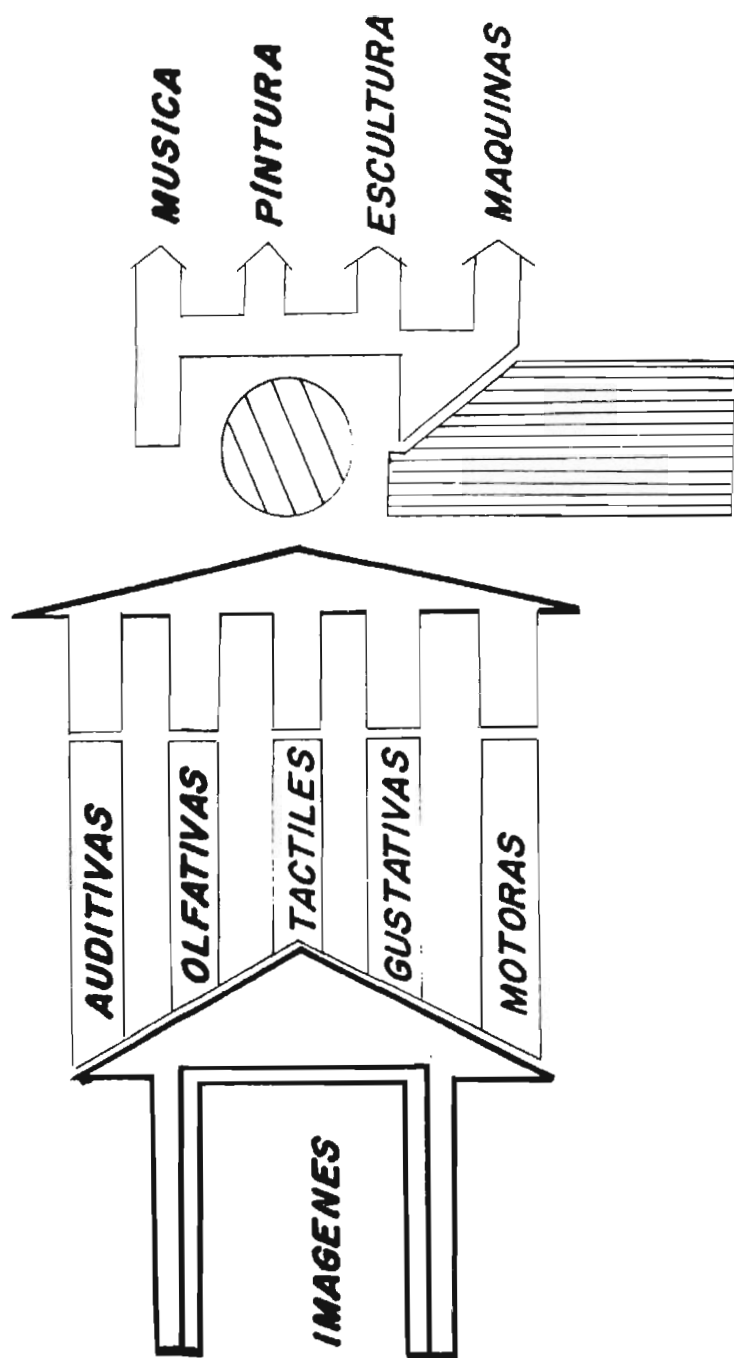
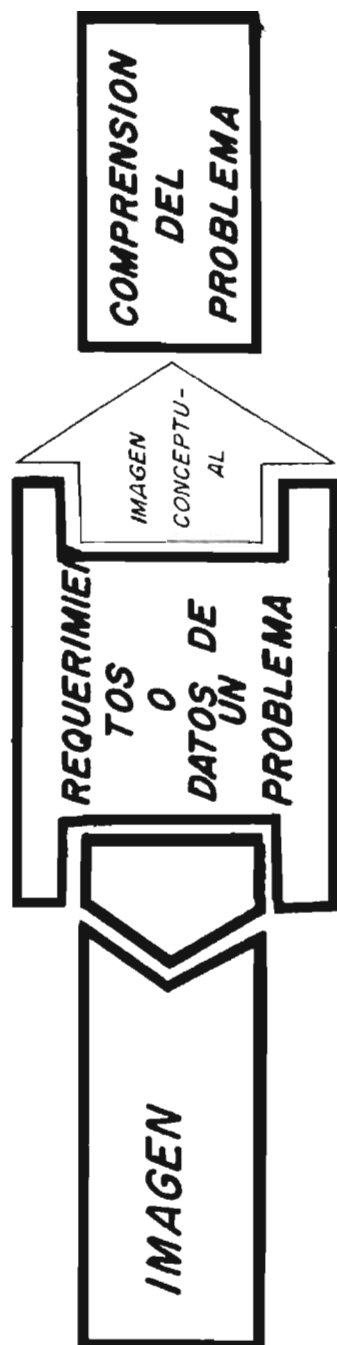


FIG. 3

CONCEPCION - DETERMINACION



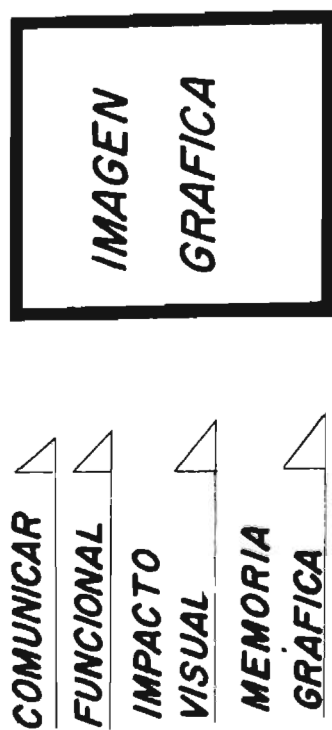
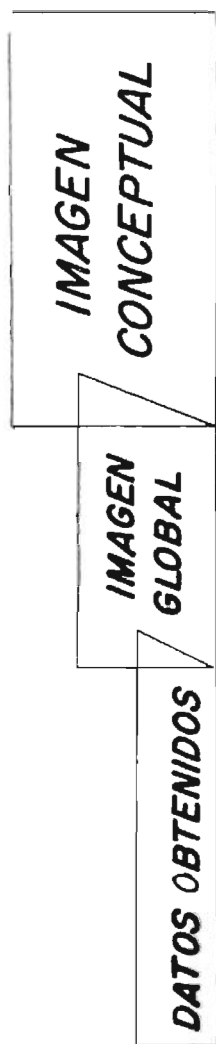


FIG. 4 - A

T E M A 6.

LA FORMA GRAFICA.

CUANDO PERCIBIMOS UNA FORMA, ELLO SIGNIFICA QUE DEBEN EXISTIR DIFERENCIAS EN EL CAMPO, CUANDO HAY DIFERENCIAS, EXISTE TAMBIÉN CONTRASTE, TAL ES LA BASE DE LA PERCEPCIÓN DE LA FORMA.

LA FORMA SE DEFINE COMÚNMENTE COMO LA FIGURA EXTERIOR DE LA MATERIA, ES DECIR, SU PRESENTACIÓN. EL HECHO DE PERCIBIR UNA IMÁGEN SIGNIFICA PARTICIPAR EN UNA RELACIÓN DENTRO DE UN PROCESO FORMATIVO Y COMO PARTE DE UN ACTO CREADOR.

EL HECHO DE EXPERIMENTAR CADA IMÁGEN ES CONSECUENCIA DE UNA INTERACCIÓN ENTRE FUERZAS FÍSICAS EXTERNAS Y OTRAS DE ÍNDOLE INTERNO, PROVENIENTES DEL INDIVIDUO MISMO, QUE FUNCIONAN EN EL ACTO DE ASIMILAR, DE "ADAPTAR" LAS FUERZAS EXTERNAS A SU OJO. ÉSTAS FUERZAS EXTERNAS SON AGENTES LUMÍNICOS QUE BOMBARDEAN EL OJO Y PRODUCEN CAMBIOS EN LA RETINA, SON A LA VEZ, QUIENES CONSTITUYEN LA TENDENCIA DINÁMICA DEL INDIVIDUO PARA RESTABLECER EL EQUILIBRIO. DESPUÉS DE CADA PERTURBACIÓN PROCEDENTE DEL MEDIO EXTERNO Y MANTENIENDO ASÍ

120

SU SISTEMA EN APARENTE ESTABILIDAD.

CADA FUERZA ACTÚA EN UN MEDIO, DENTRO DE UN CAMPO EN EL QUE TODO PROCESO INDUCIDO POR FUERZAS DIVERSAS, SÓLO TIENEN SENTIDO EN RELACIÓN CON EL CONTORNO COMO INTERACCIÓN ENTRE LA FUERZA Y EL MEDIO EN QUE ACTÚA.

DE ÉSTA MANERA, LA IMÁGEN ACTUANDO COMO EXPERIENCIA DINÁMICA, SE INICIA CON LA ENERGÍA LUMÍNICA QUE FLUYE A TRAVÉS DEL OJO DEL ESPECTADOR Y PASA A SU SISTEMA NERVIOSO. LE ASIGNA ASÍ UNA FORMA ESPECÍFICA, EL LENGUAJE VISUAL LE CONFIERE "FORMA" DE PUNTO, DE LÍNEA, DE SUPERFICIE Ó DE VOLUMEN, SEGÚN LAS CARACTERÍSTICAS DEL FENÓMENO. FIG. 0. ESTAS CARACTERÍSTICAS EXISTEN EN EL FONDO ÓPTICO Y ACTÚAN SOBRE EL CAMPO ÓPTICO. EL CAMPO ÓPTICO ES PROYECTADO SOBRE LA SUPERFICIE RETINIANA DE LOS OJOS, FUNCIONANDO COMO FONDO INSEPARABLE PARA LAS DIFERENTES UNIDADES VISUALES Y LAS ENTIDADES AISLADAS.

EL COLOR Y EL VALOR DE APRECIACIÓN DE LAS FORMAS DEPENDEN SIEMPRE DE LAS SUPERFICIES CIRCUNDANTES INMEDIATAS. UN VALOR DE BRILLO PUEDE SER AMPLIFICADO POR LA CERCANÍA CON OTRAS SUPERFICIES.

DEL MISMO MODO PUEDE INTENSIFICARSE Ó NEUTRALIZARSE UN COLOR. TODAS LAS UNIDADES ÓPTICAS EN UNA SUPERFICIE GRÁFICA, TIENEN SUS CUALIDADES EN RELACIÓN CON SUS FONDOS RESPECTIVOS QUE VAN DESDE LA SUPERFICIE CIRCUNDANTE INMEDIATA HASTA EL CAMPO ÓPTICO QUE ACTÚA COMO TOTALIDAD. F.G. 1. ES ASÍ COMO ES POSIBLE SEPARAR EL FONDO DE LA FIGURA. AL HABLAR DE FORMA, SE PUEDE RELACIONAR CON LA PERCEPCIÓN VISUAL CON UNA DETERMINADA COMPOSICIÓN DEL CAMPO EN UN ESPACIO. SIN EMBARGO, SON TRES LOS FACTORES QUE DETERMINAN LA FORMA:

- A).- CONFIGURACION.- IMPLICA CIERTO GRADO DE ORGANIZACIÓN EN LOS ELEMENTOS DEL OBJETO. A MENOS QUE LA CONFIGURACIÓN SEA RECONOCIBLE, SE CONSIDERA UN OBJETO "NO CONFIGURADO", TOMANDO EN CUENTA SU FUNCIONALIDAD. FIG. 2.
 - B).- TAMAÑO.- ES LA RELACIÓN EN CUANTO A LOS OBJETOS CONOCIDOS E INVARIABLES DE LA NATURALEZA, CON CUALQUIER OTRO.
 - C).- POSICION.- ES LA SITUACIÓN QUE OCUPA DETERMINADA FORMA EN EL ESPACIO.
- COMO SE NOTARÁ, ESTAS TRES CARACTERÍSTICAS DEPENDEN EN GRAN MEDIDA DE FACTORES EXTERNOS A LOS OBJETOS, PONIENDO EN EVIDENCIA EN ÉSTO LA RELA-

TIVIDAD EN LA FORMA.

"LOS PUNTOS, LAS LINEAS Ó PLANOS VISIBLES SON FORMAS EN UN VERDADERO SENTIDO, AUN-- QUE FORMAS TALES COMO PUNTOS Ó LINEAS, -- SON SIMPLEMENTE COMO "PUNTOS Ó LINEAS" EN LA PRÁCTICA.

LA FORMA COMO PUNTO.

LO PRIMERO QUE SE LE RECONOCE ES SU MÍNIMA Y REDUCIDA DIMENSIÓN. SE DEFINE COMO_ "LA POSICIÓN LIMITADA DE ESPACIO, COMPLEJO DE TAMAÑO UNIDAD PERFECTAMENTE DEFINIDA". SU PEQUEÑEZ, DESDE LUEGO ES RELATIVA, DEPENDIENDO DEL CONTORNO QUE TIENE A SU ALREDEDOR. GENERALMENTE SE CONCIBE COMO UN CÍRCULO SIMPLE, COMPACTO Y DE FORMA AUNQUE TAMBIÉN ES REFUTABLE ÉSTA CONCEPCIÓN.

LA FORMA COMO LINEA.

PRESENTA COMO CARACTERÍSTICAS SU ANCHO EXTREMADAMENTE ESTRECHO Y SU LONGITUD PROMINENTE. MANTIENE TRES PROPIEDADES ESPECÍFICAS. FIG. 3.

1.- LA FORMA TOTAL.- CONCIBIÉNDOSE COMO - RECTA, CURVA, QUEBRADA, IRREGULAR Ó DE TRAZO LIBRE.

2.- EL CUERPO.- QUEDA ENTRE AMBOS BORDES.
DE LA LÍNEA MISMA Y CON PROPIEDADES_
SIMILARES A LA LÍNEA EN GENERAL.

3.- LAS EXTREMIDADES.- COBRAN IMPORTANCIA
AL ADQUIRIR ANCHO DE LA LÍNEA Y PU--
DIENDO SER DE DIVERSAS POSIBILIDADES:
REDONDA, QUEBRADA, RECTA, ETC.

LA FORMA COMO PLANO.

SE DENOMINA DE ÉSTA MANERA A LA SUPERFI--
CIE BIDIMENSIONAL Y PLANA NO SEMEJANTE A
PUNTOS Ó LINEAS. ES EL ELEMENTO SUBSE--
CUENTE EN FORMACIÓN, DESPUÉS DE LA LÍNEA_
Y LAS FIGURAS QUE GENERA EL PLANO SE TRA--
DUCEN EN UNA CLASIFICACIÓN ESPECÍFICA:

A).- GEOMÉTRICA: RESUELTAS EN DISPOSICI--
CIÓN MATEMÁTICA.

B).- ORGÁNICA: RODEADAS POR LINEAS CUR--
VAS, LINEAS LIBRES.

C).- RECTILINEAS: CON LÍMITES A BASE DE_
LINEAS RECTAS.

D).- IRREGULARES: LIMITADA POR LINEAS --
CURVAS Y RECTAS NO RELACIONADAS MATE--
MÁTICAMENTE ENTRE SI.

E).- MANUSCRITA: CALIGRÁFICAS. FIG.3-A.

LA FORMA COMO VOLUMEN.

POR LA GENERACIÓN DE PLANOS EN DIVERSAS_
POSICIONES, PERO SUPONIENDO UNA VISIÓN -
ILUSORIA.

AL PLANTEAR ESTAS CUATRO POSIBILIDADES DE FORMA, SE SUCEDEN AL PARECER UNA TRAS - - OTRA. EL PUNTO COMO UNIDAD MÍNIMA QUE AL AGRUPARSE EN FORMA SECUENCIAL, CONSTITUYE LA LÍNEA Y QUE AL "BARRER" EL ESPACIO ESTÁ EN UNA DIRECCIÓN QUE DESARROLLA EN PLANO, UN PLANO "CUADRADO" Ó "RECTANGULAR" - CON CARACTERÍSTICAS CLARAMENTE DEFINIBLES: LARGO, ANCHO, TEXTURA, COLOR, ETC., PERO QUE AL ALEJARSE DEL OBSERVADOR, REDUCIRÁ SU TAMAÑO HASTA CONVERTIRSE EN UN PUNTO - NUEVAMENTE QUE PUEDE FORMAR PARTE A SU VEZ DE UNA NUEVA ENTIDAD. ES ASÍ COMO SE CONSTITUYE LA DENOMINADA "RELATIVIDAD DE LA FORMA" DE LA QUE SE HABLA EN UN PRINCIPIO.

FIGURA-FONDO.

EL EFECTO FONDO-FIGURA, DENTRO DE LA FORMA, LA FORMA PUEDE SER POSITIVA CUANDO - SE LE PERCIBE COMO OCUPANTE DE UN ESPACIO Y "NEGATIVA" CUANDO ACTÚA COMO ESPACIO OSCURO "OCUPADO", POR LO TANTO, SERÁ LO OCUPADO Y LO CONTRARIO AL BLANCO.

LA FORMA SIENDO POSITIVA Ó NEGATIVA SE CONSIDERA COMO "FIGURA" GENERALMENTE OCUPANDO PARTE DEL ESPACIO RESTANTE Y QUE SE DENOMINA "FONDO". SIN EMBARGO, ESTO ES -

COMPLETAMENTE RELATIVO PUDIENDO PASAR UNO AL LUGAR DEL OTRO, SI LA FIGURA NO ES PERFECTAMENTE RECONOCIBLE A SIMPLE VISTA Y - EN BASE A LA EXPERIENCIA COMÚN Y CORRIENTE.

COLOR.

EL COLOR INFLUYE NOTABLEMENTE EN ESTE ASPECTO Y AUNQUE ADQUIERA INFINIDAD DE VARIACIONES, FIG. 4. CUATRO SON LAS MÁS IMPORTANTES:

- A).- FIGURA BLANCA SOBRE FONDO BLANCO - - (DESAPARECE LA FORMA).
- B).- FIGURA BLANCA SOBRE FONDO NEGRO (FORMA NEGATIVA).
- C).- FIGURA NEGRA SOBRE FONDO BLANCO (FORMA POSITIVA.)
- D).- FIGURA NEGRA SOBRE UN FONDO NEGRO - - (DESAPARECE LA FORMA).

COMBINACION DE FIGURAS.

EL CARÁCTER DE CADA COMBINACIÓN DE LAS FIGURAS VARIARÁ DE IGUAL MANERA QUE EL NÚMERO DE POSIBILIDADES DEBIDO A LA COMPLEJIDAD DE LOS ELEMENTOS. ÉSTOS MISMOS PUEDEN SUPONERSE Y CONSTITUIR UNA SERIE IN--TERMINABLE DE NUEVAS POSIBILIDADES COMO - SERÍA:

- A).- EL DISTANCIAMIENTO, FIG. 5,
- B).- EL TOQUE, FIG. 6,
- C).- SUPERPOSICIÓN, FIG. 7,
- D).- PENETRACIÓN, FIG. 8,
- E).- UNIÓN, FIG. 9,
- F).- SUSTRACCIÓN, FIG. 10,
- G).- INTERSECCIÓN, FIG. 11,
- H).- COINCIDENCIA, FIG. 12,

ESTOS TIPOS DE INTERRELACIÓN PRODUCEN DIVERSAS CLASES DE EFECTOS ESPACIALES. PUEDE HABLARSE DE ALEJAMIENTO Ó ACERCAMIENTO DE ALGUNA DE LAS FORMAS ASÍ COMO DE "ADELANTAMIENTO" DE UNA FORMA ANTE OTRA Ó - BIEN GENERACIÓN DE UNA NUEVA FORMA ANTE LA VISTA HUMANA,

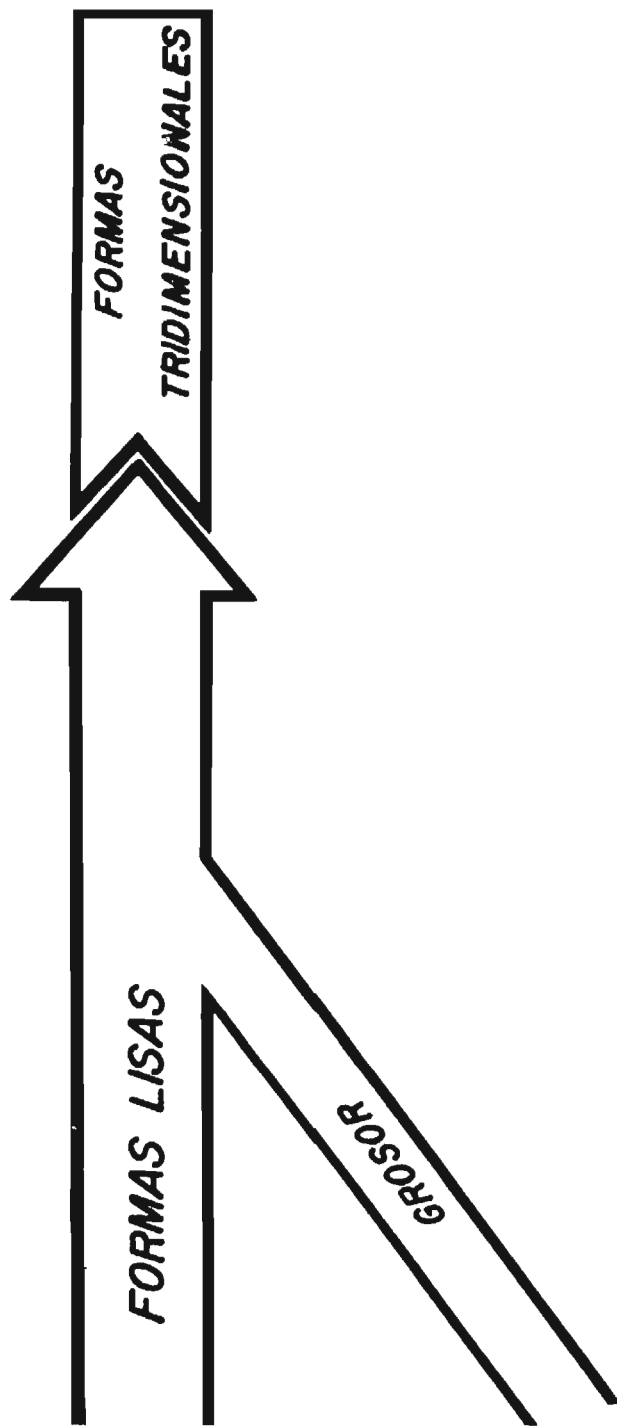
ES ASÍ COMO DENTRO DEL PLANO GRÁFICO BIDIMENSIONAL, CADA UNIDAD ÓPTICA PARECE AVANZAR Y RETROCEDER A PARTIR DE ELLA. AÚN A UN PUNTO, A UNA LÍNEA Ó A UNA FORMA EN LA SUPERFICIE GRÁFICA SE LES VE COMO PROVISTOS DE CUALIDADES ESPACIALES,

SI SE SITÚA UN PUNTO Ó UNA LÍNEA EN CUALQUIER POSICIÓN DENTRO DE LA SUPERFICIE, - LA POSICIÓN DE LAS RESPECTIVAS UNIDADES ÓPTICAS EN RELACIÓN CON EL MÁRGEN GRÁFICO VINCULARÁ DIFERENTES SIGNIFICADOS ESPACIA

LES COMO EN FORMA DINÁMICA DE MOVIMIENTO.

LOS ELEMENTOS PARECEN MOVERSE DE IZQUIER-
DA A DERECHA HACIA ARRIBA Ó ABAJO, RETRO-
CEDER Y AVANZAR, TODO DEPENDIENDO DE SU -
POSICIÓN RESPECTIVA EN EL PLANO FRÁFICO._
LAS UNIDADES ÓPTICAS CREAN ASÍ UNA INTER-
PRETACIÓN DE LA SUPERFICIE COMO MUNDO ES-
PACIAL ADQUIEREN RESISTENCIA Y DIRECCIÓN_
EN UN MUNDO TAN RELATIVO COMO LAS FORMAS_
MISMAS QUE LO COMPONENTEN.

FORMA ESPECIFICA



TOTALIDAD

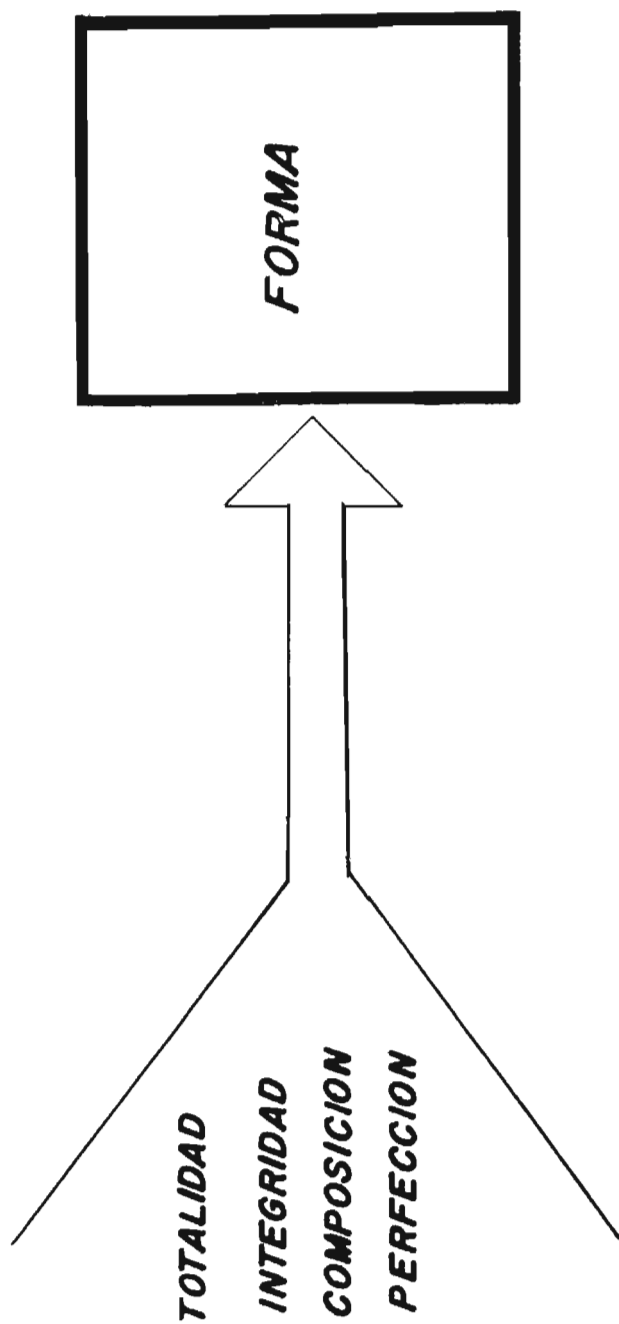


FIG. 1

CONFIGURACION

**CUALIDA INDIVIDUAL
DEL CONTRASTE EN
CUALIDADES VISUA-
LES**

FORMA

CONFIGURACION

POSICION

TAMAÑO

COMPOSICION

FIG. 2

LA LINEA EN LA FORMA

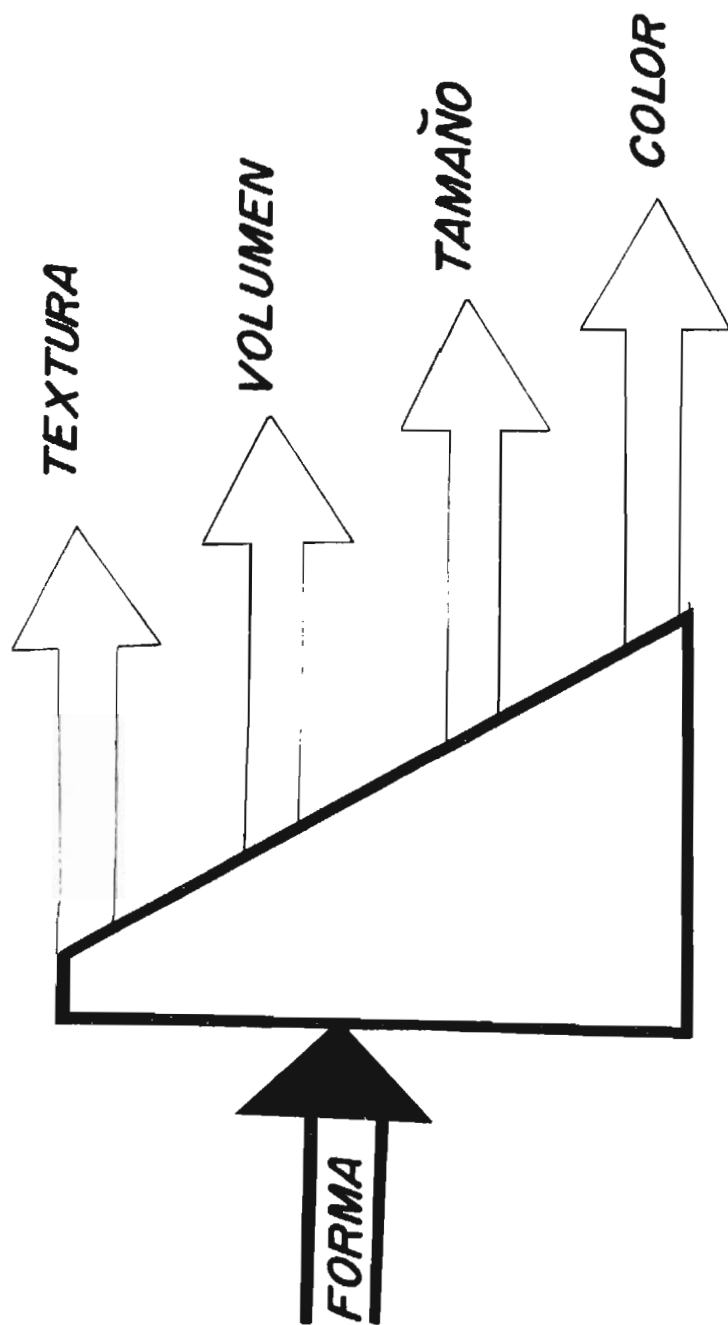


FIG. 3

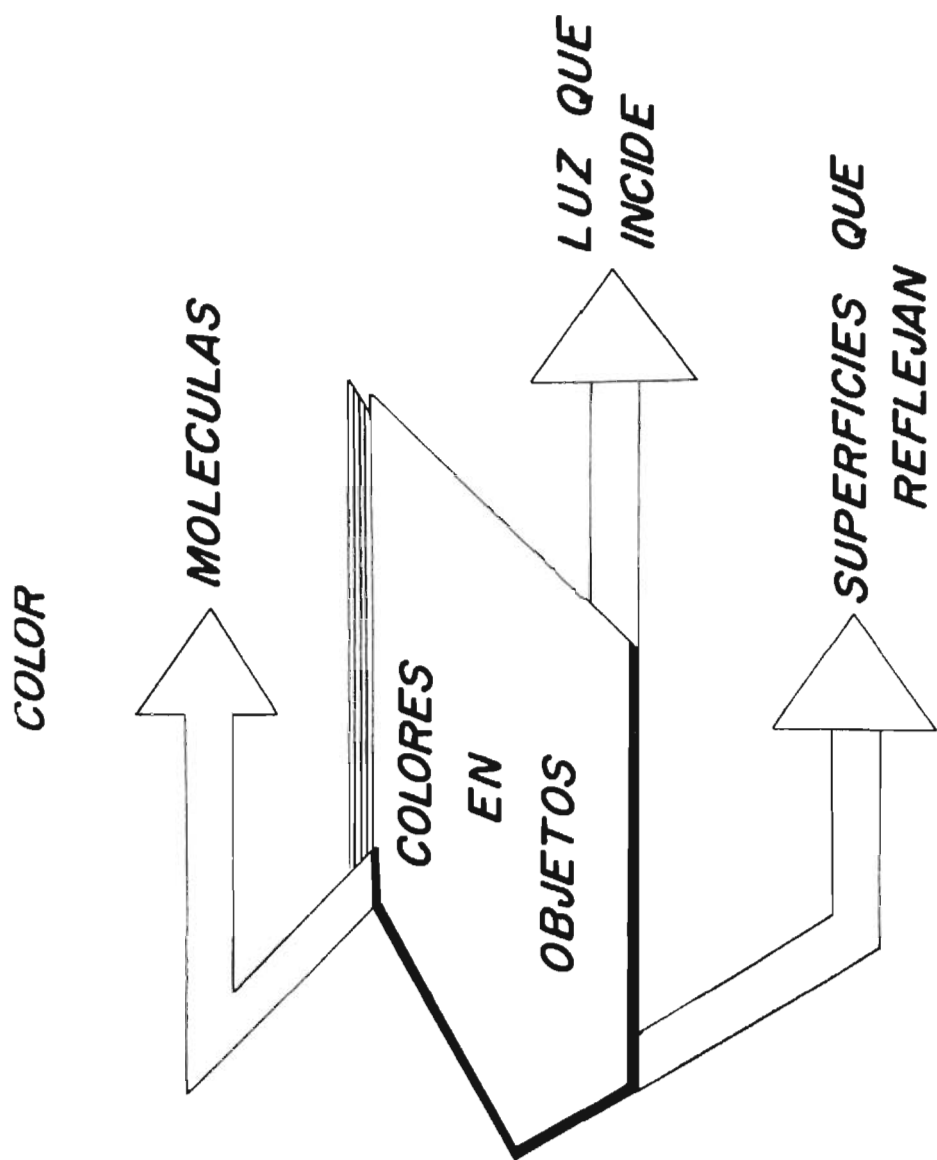


FIG. 4

DISTANCIAMIENTO DE FORMAS

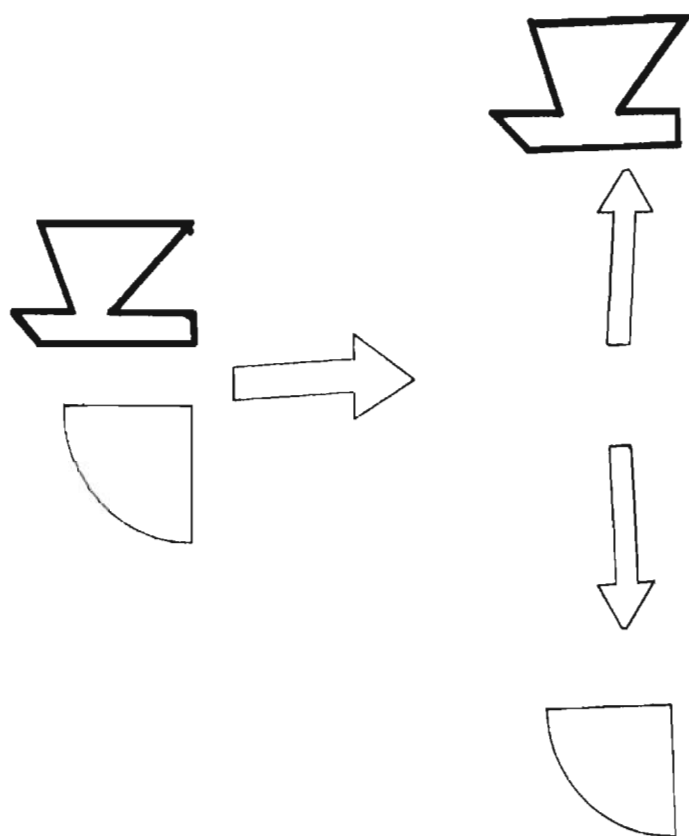


FIG. 5

TOQUE DE FORMAS

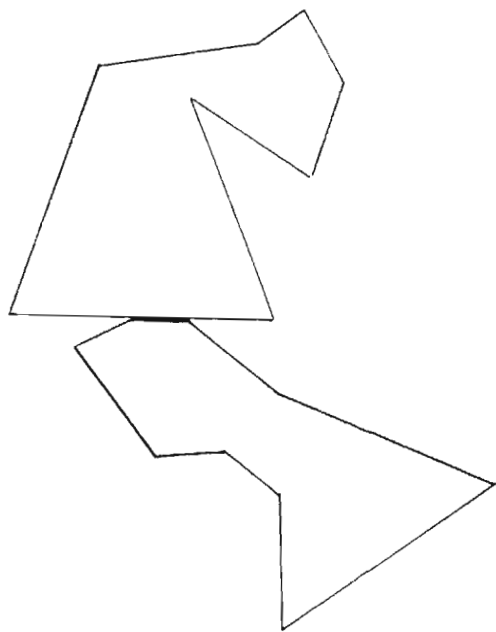


FIG. 6

SUPERPOSICION DE FORMAS

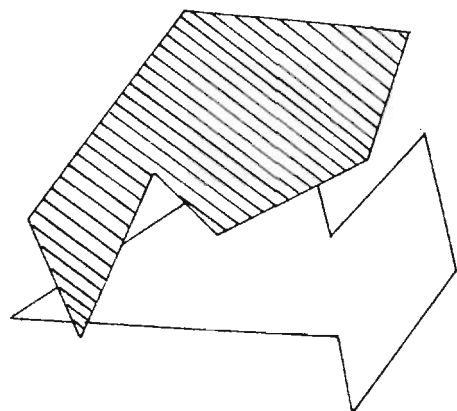


FIG. 7

PENTRACION DE FORMAS

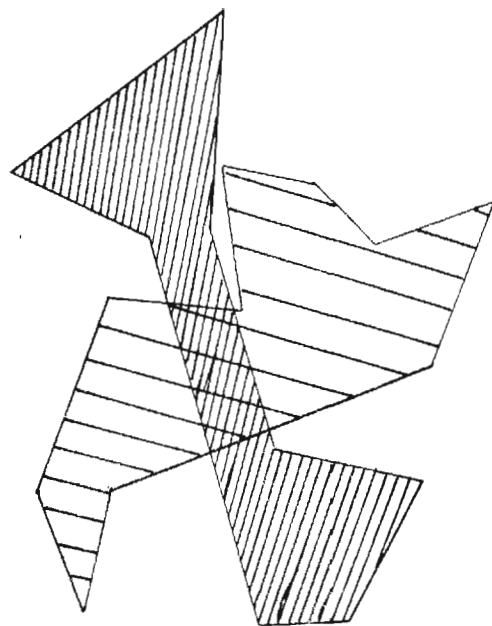


FIG. 8

UNION DE FORMAS

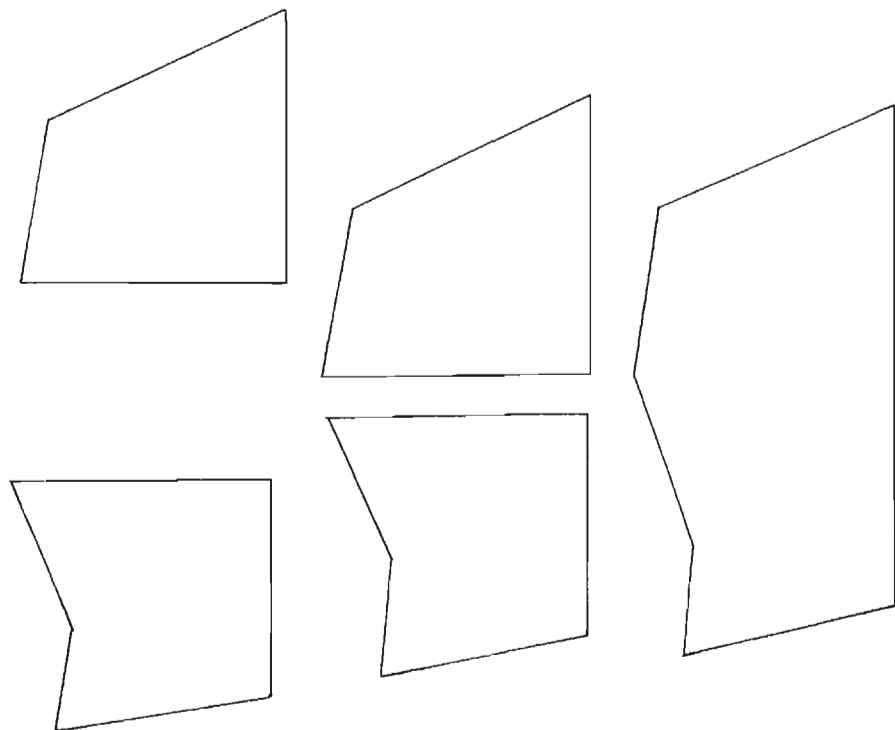


FIG. 9

SUSTRACCION DE FORMAS

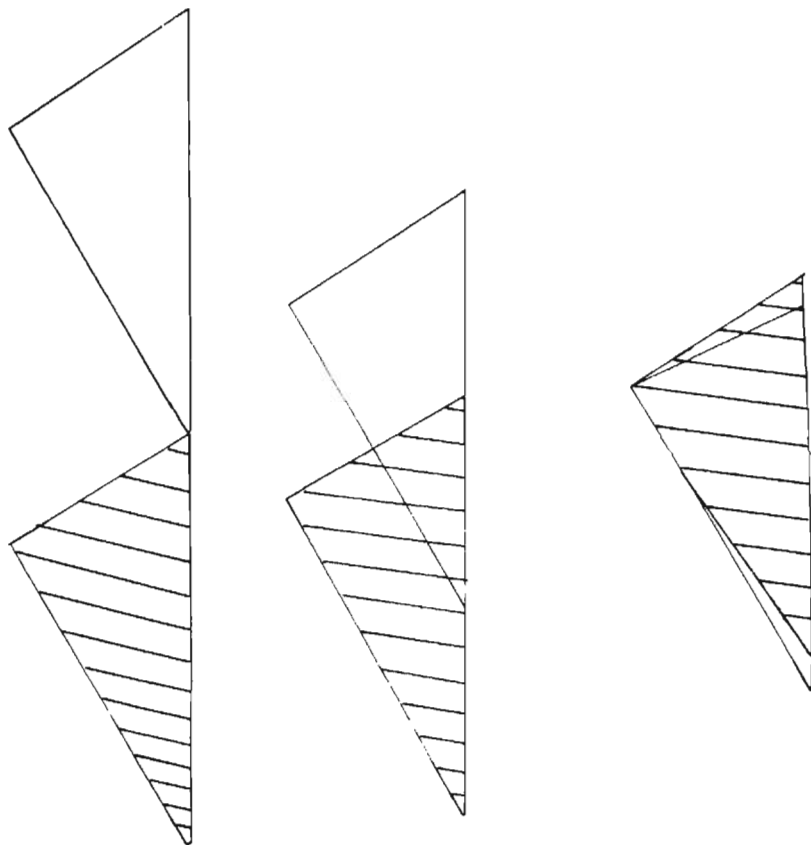


FIG. 10

INTERSECCION DE FORMAS

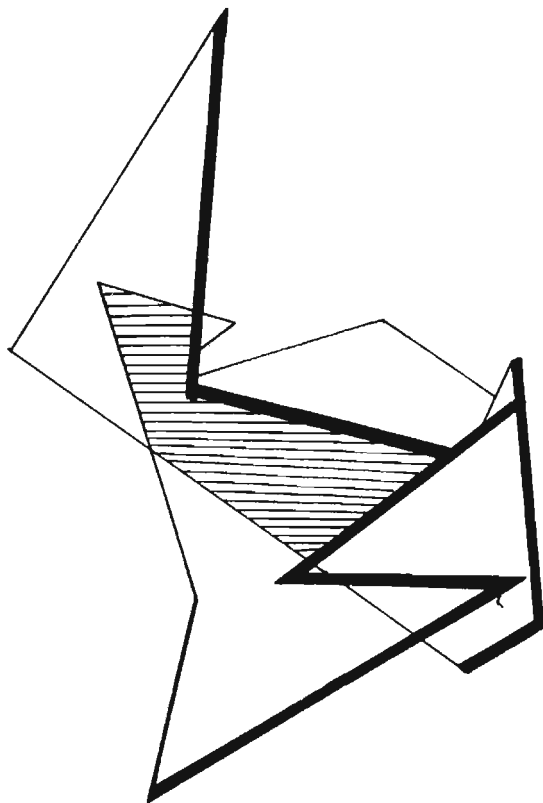
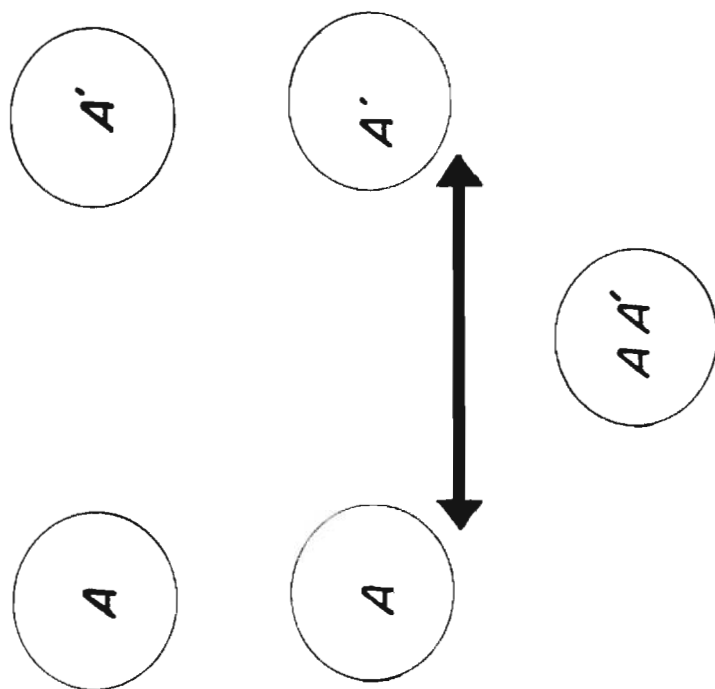


FIG. 11

COINCIDENCIA DE FORMAS



T E M A 7.

COMPOSICION.

COMO YA SABEMOS LA INTENCIÓN EN EL DISEÑO GRÁFICO, ES COMUNICAR, PARA TAL PROPÓSITO SE VALE DE DISTINTOS MEDIOS Y RECURSOS, - SIENDO UNA PARTE FUNDAMENTAL LA COMPOSICIÓN, FIG. 1, LA CUAL A SU VEZ ESTÁ CONFORMADA POR LOS ELEMENTOS TALES COMO EL RITMO, SIMETRIA, UNIDAD, INTENSIDAD, EQUILIBRIO: Y LAS ENCONTRAMOS EN EJEMPLOS GRÁFICOS DE DIVERSOS MEDIOS PARA ENRIQUECER LA COMUNICACIÓN COMO CARTELES, LOGOS, PÁGINAS EDITORIALES, ERC, FIG, 2 - 3 . UN EJEMPLO DE LA COMPOSICIÓN CLÁSICA ES LA QUE COMBINA LA TIPOGRAFÍA CON EL ESPACIO BLANCO (PAPEL MEMBRETADO, IDENTIDAD CORPORATIVA) PRODUCIENDO EL MISMO EFECTO, -- SIENDO LA COMPOSICIÓN (CENTRADA) Y LA TIPOGRAFÍA LA QUE NOS REMITE A UN ESTILO -- CLÁSICO BASADO EN MOTIVOS ESTÉTICOS.

DE FORMA CONTRARIA EXISTEN CASOS COMO FIGURAS EN LA QUE IMPERA EL ESTILO LIBRE YA QUE DOMINA EL CONTRASTE, FIG. 4-5, - -- TAMBIÉN SE ESTABLECE EL CONTACTO MUY FUERTE ENTRE EL ESPACIO BLANCO DIAGONAL Y EL DE TEXTO, Y SIN QUE ELLO LE AFECTE FORMA UNA UNIDAD LLENA DE EQUILIBRIO Y FUERZA - PRECISAMENTE DADA POR EL TEXTO QUE EN DE-
144.

TERMINADO MOMENTO PODRÍA VOLVERSE AGRESIVO, COSA QUE NO OCURRE POR EL CONTRASTE - QUE SÓLO ESTÁ INSINUADO. TANTO EN EL - - ÁMBITO EDITORIAL COMO DEL CARTEL.

EN EL TIPO DE COMBINACIONES POLIFINICAS Y ESPIRALES QUE SIEMPRE EXISTE UN PUNTO DE TENSIÓN EN EL QUE NOS FIJAMOS Y RESALTA - LA INTENSIDAD DEL MENSAJE, APOYADO EN ELEMENTOS SECUNDARIOS QUE TAMBIÉN SE ENCUENTRAN DENTRO DE LA COMPOSICIÓN. FIG. 6.

ES DE HACERSE NOTAR QUE ADEMÁS DE LOS - - EJEMPLOS ANTERIORES HAY OTRO TIPO DE - -- COMBINACIÓN QUE SE PUEDEN HACER EN EL ESPACIO, OCUPANDO EN SU TOTALIDAD CON UNA - NARRACIÓN CONTÍNUA SIN QUE NINGÚN PUNTO - DE TENSIÓN CONTINÚE SIN CREAR UN ARREGLO - FORMAL Y CREATIVO Y ASÍ SE LLEGUE A UNA - COMPOSICIÓN CONTÍNUA.

SINTETIZANDO VEMOS QUE DEPENDIENDO DE EL TIPO DE COMPOSICIÓN QUE SE REALICE, EL DISEÑADOR, EL ELIGE EL PUNTO DE TENSIÓN QUE ES EL QUE VA A DESVIAR LA MISMA, ADQUIRIENDO MÁS FUERZA Ó BIEN, ELIGE LA COMPOSICIÓN CONTÍNUA DE ACUERDO A SUS REQUERIMIENTOS E INTERESES, SIEMPRE SE EXPRESARÁ POR MEDIO DE SIGNOS QUE DEBEN RESPECTAR - TANTO EL ASPECTO ESTÉTICO COMO LA PARTE - EXPRESIVA Y EL ASPECTO TÉCNICO PRÁCTICO -

EN LA EJECUCIÓN MATERIAL CON INSTRUMENTOS
Y SOPORTES.

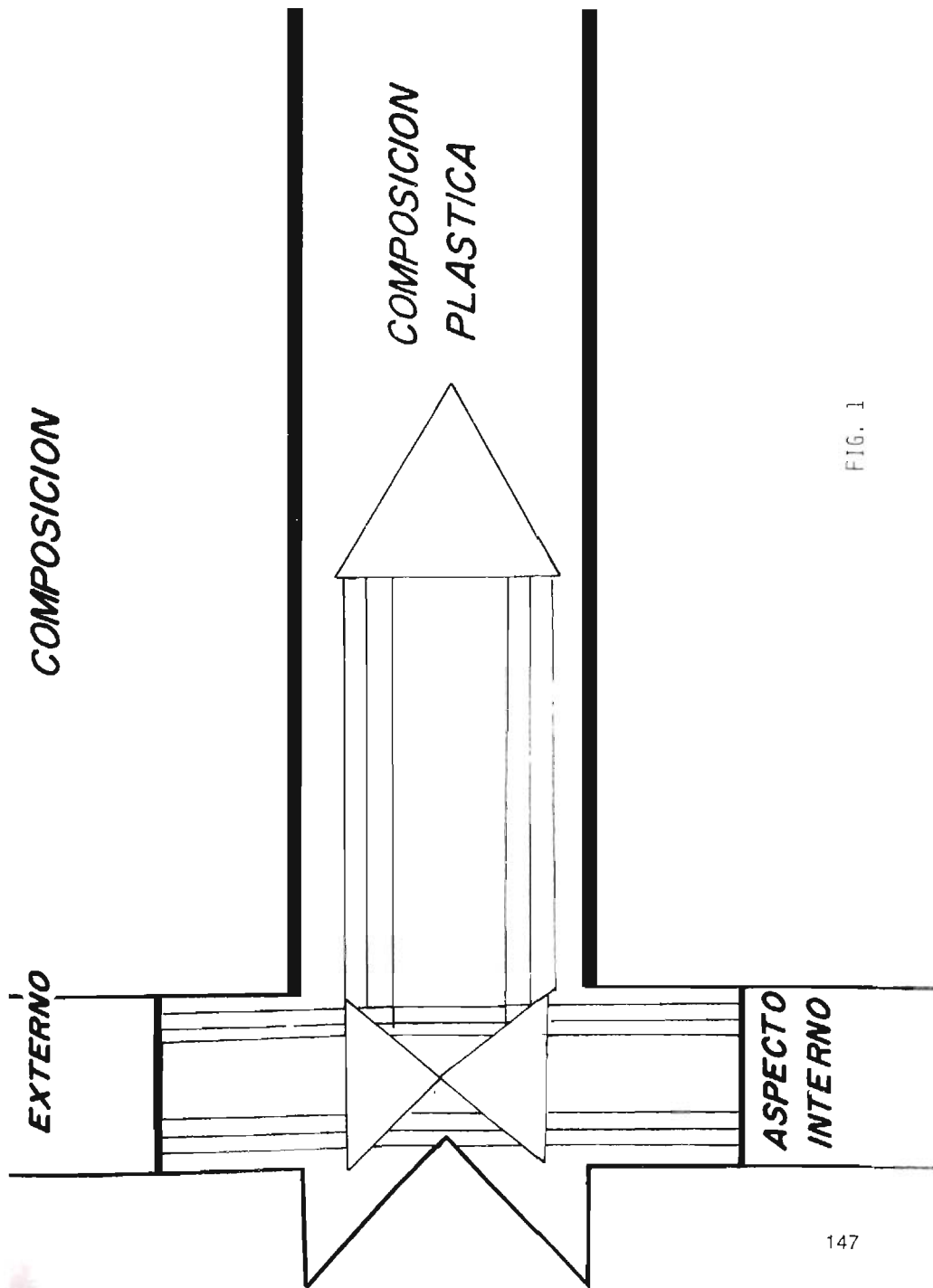


FIG. 1

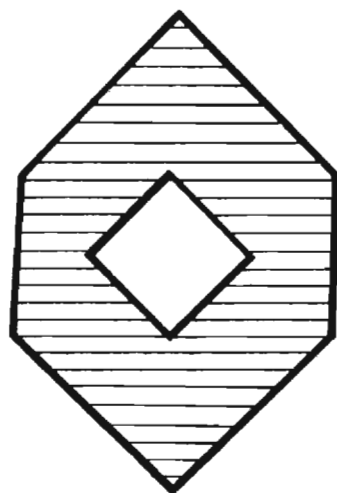
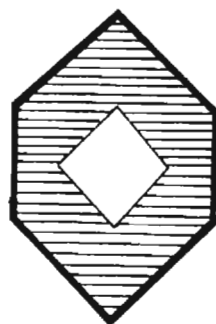
LOGOS*DICUMMINSA**dicumminsa*

FIG. 2

IDENTIDAD CORPORATIVA

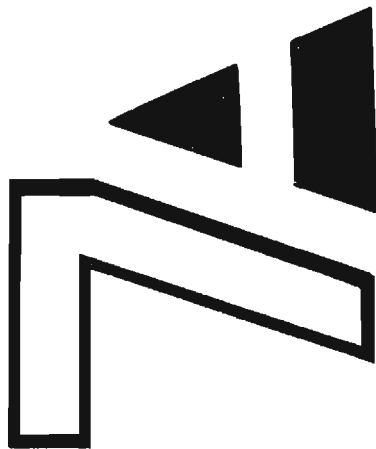
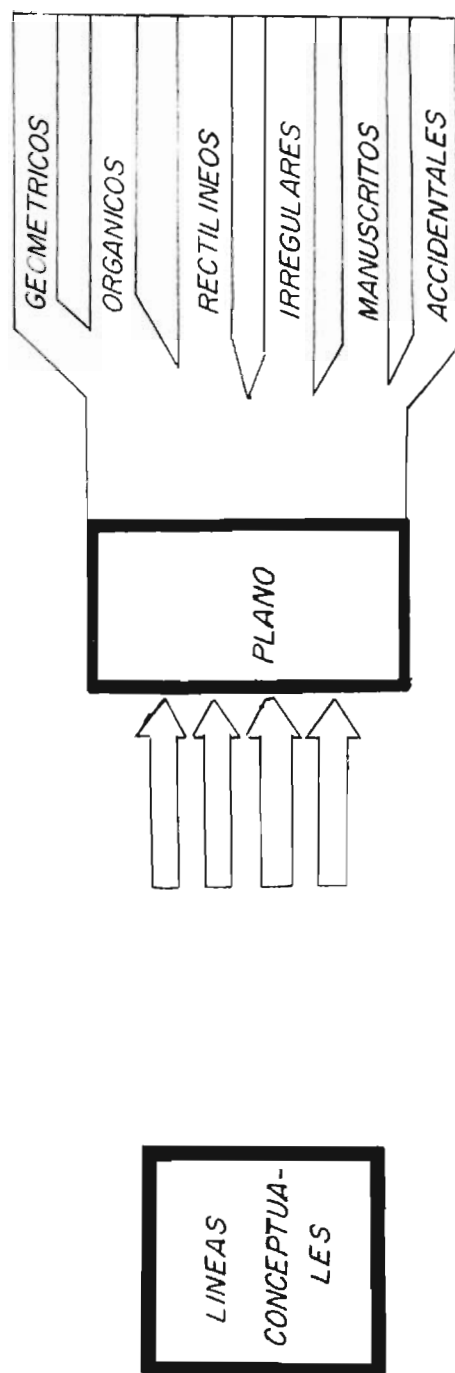


FIG. 3

LINEA



ESTILO LIBRE DE COMPOSICION

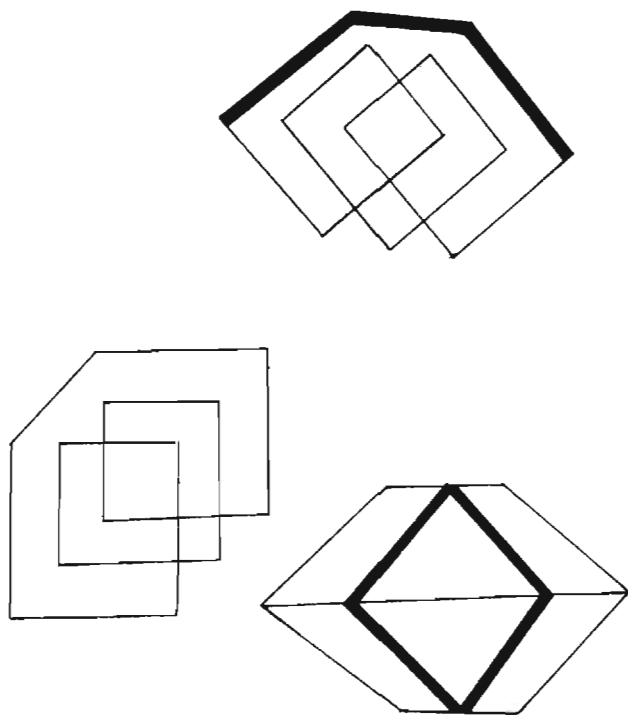


FIG. 4

***ESTILO LIBRE QUE DOMINA EL
CONTRASTE***

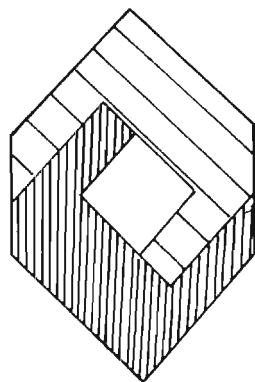
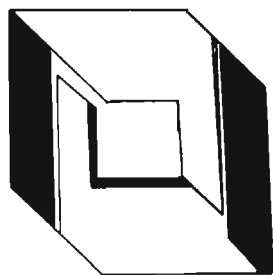
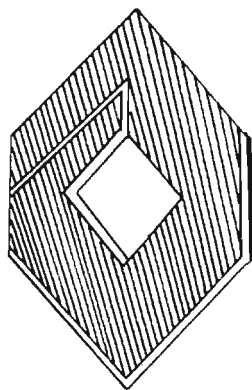
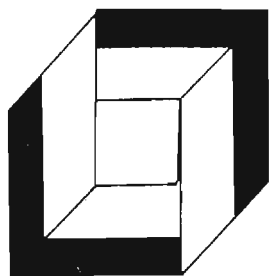


FIG. 5

TENSION

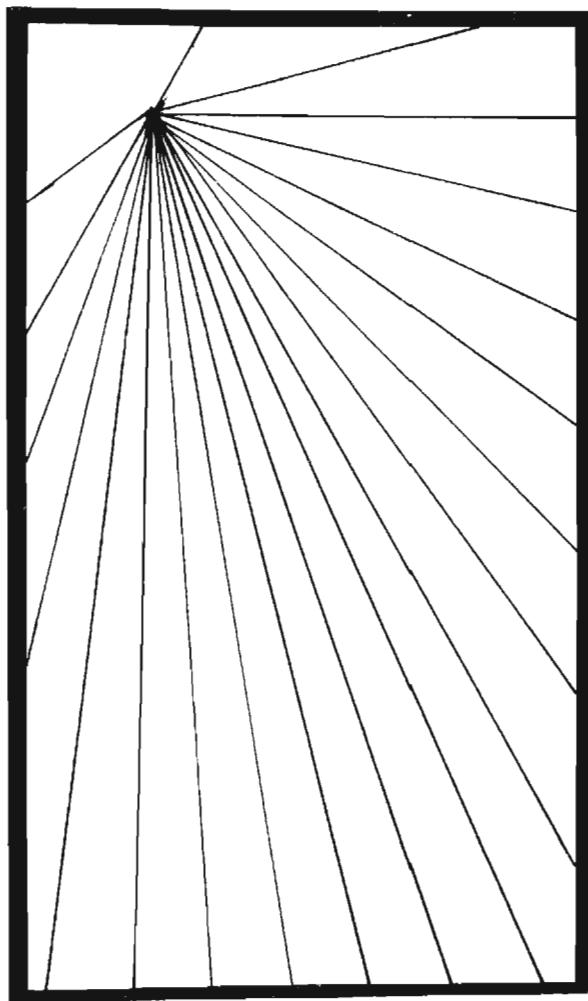


FIG. 6

T E M A 8.

PROPORCION.

DENTRO DE CUALQUIER MANIFESTACIÓN VITAL -
(DE LA NATURALEZA) DOS ELEMENTOS SON LOS_
QUE NECESARIAMENTE SE ENCUENTRAN PRESEN--
TES: LA PROPORCIÓN Y EL RITMO, SEMEJAN--
TES ENTRE SÍ Y CON PROFUNDAS CARACTERÍSTI_
CAS COMUNES, LA PROPORCIÓN COMO OBJETO DE
NUESTRO ANÁLISIS PUEDE DEFINIRSE DE MANE--
RA MÁS EXACTA COMO LA RELACIÓN EN MAGNI--
TUD, CANTIDAD Ó GRADO DE UN ELEMENTO CON_
OTRO, LAS PARTES DE UNA COSA EN EL TODO Ó
CON LAS COSAS MISMAS RELACIONADAS ENTRE -
SÍ, FIG. 1. SE DEFINE TAMBIÉN COMO LA -
MAYOR Ó MENOR DIMENSIÓN QUE PUEDE TENER -
UN OBJETO.

LAS FINALIDADES EN EL DISEÑO PUEDEN LLE--
GAR A SER MÚLTIPLES A PESAR DE CONSIDERAR_
SE SIEMPRE BAJO DOS PUNTOS DE VISTA: EL -
ESTRUCTURAL Y EL FUNCIONAL, FIG. 2. ES
INDISCUTIBLE QUE LA FORMA SIGUE A LA FUN-
CIÓN, ASPECTOS QUE LA NATURALEZA EMPLEA -

EN TODAS SUS CREACIONES, SIN EMBARGO, DE-
PENDE DE GRAN MEDIDA DEL MATERIAL QUE SE_
EMPLEA Y DEL TIPO DE DISEÑO QUE SE TRATE,
ASPECTOS QUE DENOTARÁN CLARAMENTE LA ESTÉ_
TICIDAD DE LAS RAZONES Y RITMOS, SE PODRÁ

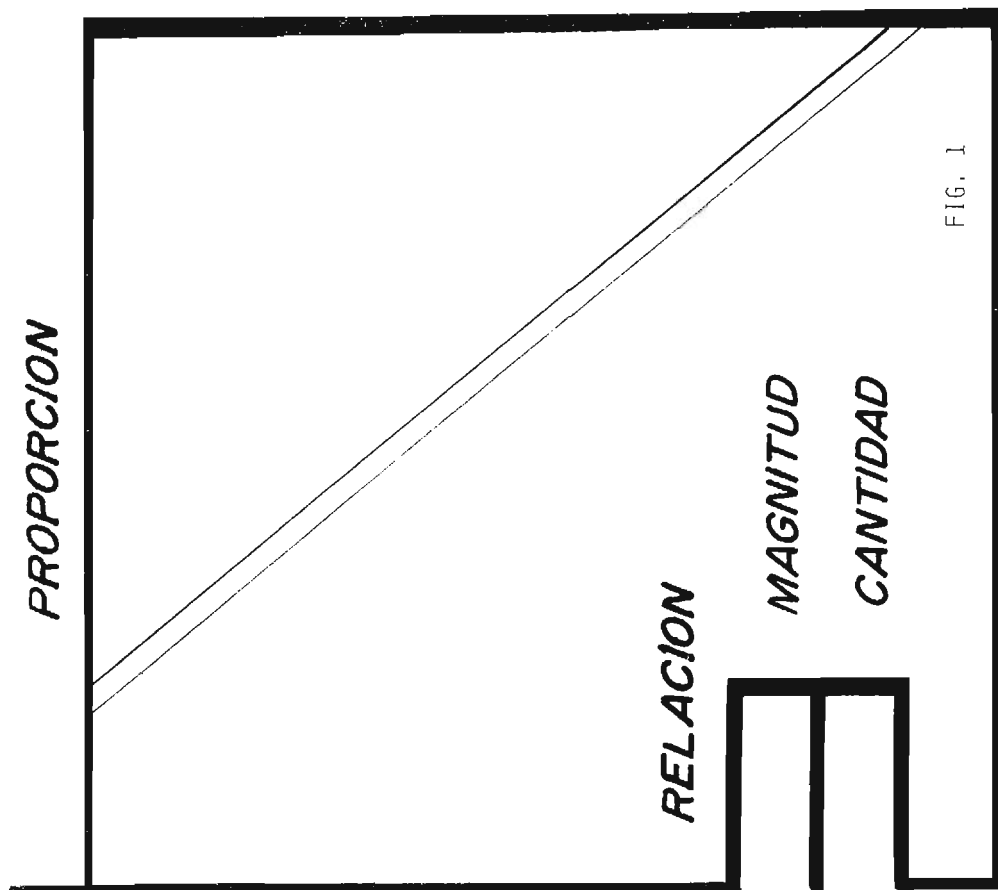
DEFINIR LA ESTRUCTURA DEL DISEÑO MISMO, -
EN EL CASO DE LOS DISEÑOS TRIDIMENSIONA--
LES, SE NECESITA EMPLEAR MATERIALES RÍGI--
DOS, LIMITANDO DE ÉSTA MANERA UNA SERIE -
DE TÉCNICAS QUE SON APLICABLES A LOS DISE--
ÑOS TRIDIMENSIONALES, EL DISEÑO GRÁFICO -
ESTABLECE SUS BASES PRECISAMENTE EN EL DI--
SEÑO BIDIMENSIONAL, A TRAVÉS DE EL USO DE
DOS DIMENSIONES (LARGO Y ANCHO) SE PROPOR--
CIONA EL ESPACIO, SIN EMBARGO, LA SOLU- -
CIÓN ARMÓNICA NO ES ÚNICA, CUALQUIER PRO--
BLEMA DE DISEÑO TIENE POR LO GENERAL MÁS--
DE UNA POSIBLE SOLUCIÓN ÓPTIMA DEBIDO A -
QUE LOS REQUISITOS ESTRUCTURALES Y ESTÉT--
ICOS PUEDEN SATISFACERSE DE DIVERSAS MANE--
RAS Y CON LA MISMA EFECTIVIDAD, FRENTE A
LA GRAN VARIEDAD DE POSIBILIDADES, EL DI--
SEÑADOR DEBERÁ DECIDIR EN BASE A SU EXPE--
RIENCIA, LAS CONFIGURACIONES QUE EXPRESEN
EL PUNTO IDEAL EN LA RELACIÓN TIEMPO-ESPA--
CIO EN UN MISMO DISEÑO.

LAS RELACIONES DE PROPORCIÓN DEBEN DARSE--
DE TAL MANERA QUE SE PERCIBAN VISUALMENTE
DE UNA FORMA CLARA, EN LAS DIVERSAS APLI--
CACIONES DE DISEÑO GRÁFICO, COMO SON EL -
DISEÑO EDITORIAL, DISEÑO AMBIENTAL Ó EL -
PUBLICITARIO, SE REQUIERE DE LA SUFICIENTE
CLARIDAD PARA PODER TRANSMITIR EL MEN--
158.

SAJE DE LA MISMA FORMA. FIG. 3,

LA PROPORCIÓN EN EL DISEÑO GRÁFICO SE PUEDE DAR A TRAVÉS DE LA UTILIZACIÓN DE UNO_ Ó MÁS RECURSOS DENTRO DEL DISEÑO, SIN - - EMBARGO, CASI TODOS ACTÚAN EN TORNO AL -- EQUILIBRIO DE LA COMPOSICIÓN A TRAVÉS DE_ UN EJE DETERMINADO. CON ÉSTA PROPIEDAD - EL EQUILIBRIO SE COMPENSA LA NECESIDAD DE LA PERCEPCIÓN HUMANA POR LA INTENSA NECESIDAD DE EQUILIBRIO.

ESTE EQUILIBRIO SE DÁ A TRAVÉS DE OTROS - TANTOS MEDIOS COMO: LA SIMETRÍA, REGULARI_ DAD, LA PROFUSIÓN, LA VARIACIÓN, ETC., -- QUE SIMULTÁNEAMENTE "PROPORCIONAN" LA - - COMPOSICIÓN. ÉSTA PROPORCIÓN EN EL DISEÑO GRÁFICO NO ES SIEMPRE MATEMÁTICA Ó GEO_ MÉTRICA EN BASE A RAZONES EXACTAS, SINO - LIBRE Y ESPONTÁNEA, CREADA A TRAVÉS DE -- LAS INSINUACIONES VISUALES Y EXPERIENCIA_ MISMA DEL DISEÑADOR, EL COLOR POR EJEMPLO, EN UN MOMENTO DADO COMPENSAR LA UNIDAD -- GRÁFICA DESEQUILIBRADA, POR LA POSICIÓN - ACENTUADA DE UN ELEMENTO CIENTÍFICO EN LA COMPOSICIÓN. LA FORMA, EL FONDO LA SUPER_ FICIE SON OTROS TANTOS FACTORES QUE MODI- FICAN TAL ASPECTO EMPÍRICAMENTE.



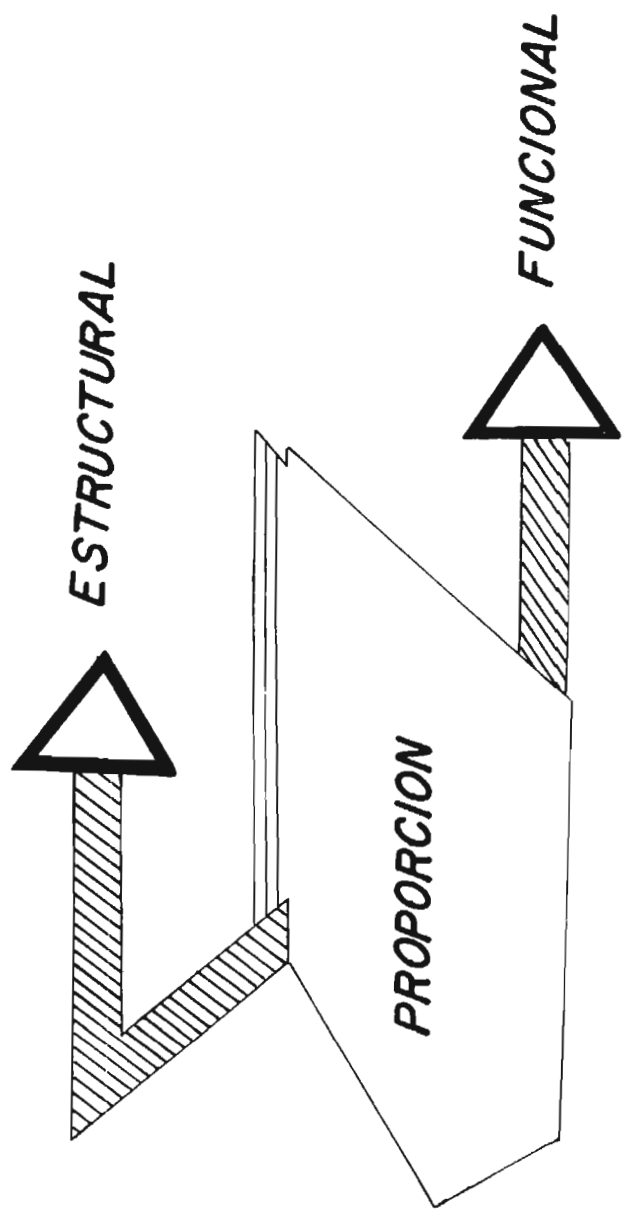
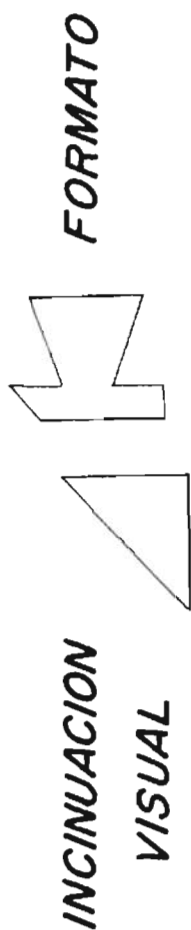


FIG. 2

PROPORCION



EQUILIBRIO DE COMPOSICION



FIG. 3

T E M A 9.

FORMATO.

EL TAMAÑO Ó FORMATO DEL PAPEL, ESTÁ BASADO EN UNAS FORMAS INTENCIONALES QUE HOY SON LAS UTILIZADAS EN CASI TODOS LOS PAISES EUROPEOS, Y DIVERSOS PAISES SURAMERICANOS.

ESTE SISTEMA SE BASA EN TRES SERIES DE TAMAÑOS FIG. 1. LA SERIE A, ES UTILIZADA PARA TRABAJOS GENERALES DE IMPRENTAS Y CORRESPONDENCIA. LA SERIE B ES DEDICADA SOBRE TODO EN CARTELES Y LA SERIE C, A LOS SOBRES, EN LAS TRES SERIES LAS HOJAS TIENEN EL MISMO FORMATO, UN RECTÁNGULO CON LOS LADOS LARGOS Y CORTOS EN LA MISMA PROPORCIÓN, CON TODAS LAS SUBDIVISIONES -- TAMBIÉN EN LAS MISMAS PROPORCIONES, ESTE FORMATO A SIDO CONOCIDO POR DISEÑADORES Y DIBUJANTES COMO LA REGLA DE OFO, FIG. 2. UN RECTÁNGULO PERFECTAMENTE EQUILIBRADO -- POR LA PROPORCIÓN 5:8, ENTRE SUS LADOS -- SIN EMBARGO, EN REALIDAD LA PROPORCIÓN -- UTILIZADA INTERNACIONALMENTE ES LA DE -- "5:7", FIG. 3.

SIN EMBARGO, EXISTEN PARÁMETROS BÁSICOS -
UTILIZADOS DENTRO DE LAS ARTES GRÁFICAS -
PARA PROPORCIONAR CORRECTAMENTE CUALQUIER
COMPOSICIÓN, ÉSTAS "REGLAS" SON FIJAS Y -
APLICABLES UNIVERSALMENTE, TENIENDO SU --
FIUNDAMENTO EN RAZONES GEOMÉTRICAS Ó ARIT-
MÉTICAS, EXISTEN VARIOS MEDIOS QUE SE --
EMPLEAN PARA DETECTAR TALES PARÁMETROS Ó -
CONFIGURACIONES,

1.- MÉTODO EN EL QUE SE UTILIZAN CONFIGU-
RACIONES GEOMÉTRICAS Y LINEAS DE CON-
FIGURACIÓN RELACIONADAS CON LA CORREC-
CIÓN CORRESPONDIENTE DE LINEAS REGULA-
DORAS EN LAS COMPOSICIONES CON UN - -
BUEN RITMO,

2.- SIMETRÍA DINÁMICA DENTRO DE LA CUAL -
SE OBTIENE EL RECTÁNGULO, "SECCIÓN -
DE ORO" Ó RECTÁNGULO DEL CUADRADO UNI-
TARIO GIRATORIO" EN EL CUAL SE ENCUEN-
TRA RELACIONADO CON LAS RAZONES DE --
LAS SERIES DE SUMAS, ÉL NÚMERO DE --
ORO Ó SECCIÓN AUREA ÉSTA BASADA EN LA
GENERACIÓN DE ELEMENTOS A PARTIR DEL -
RADIO FORMADO PARA LA DIAGONAL DE UN -
CUADRADO,

ES IMPORTANTE APRENDER A RELACIONAR LA DI-
MENSIÓN AL PROPÓSITO Y SIGNIFICADO PUESTO
QUE ES ALGO ESCENCIAL EN LA ESTRUCTURA DE
166.

LOS MENSAJES VISUALES. EL ADECUADO CONTROL PUEDE PRODUCIR LA ILUSIÓN DE QUE UNA FORMA APAREZCA Ó SE PERCIBA EN LA IMAGEN VISUAL DE LA MANERA EN QUE SE DESEA PERCIBIR LA PROPORCIÓN DEBE RESPONDER A LA FINALIDAD FUNDAMENTAL DE ENFATIZAR EN LA MANERA PRECISA Y DESEADA, EL ASPECTO QUE DESEA EL EMISOR (DISEÑADOR) DE LA COMPOSICIÓN.

EL FORMATO ES EL PUNTO DE PARTIDA PARA CUALQUIER PROPORCIÓN, DEBIDO A QUE EL ARTISTA Ó EL DISEÑADOR TIENE QUE COPIAR LA EXISTENCIA DE UN AJUSTE ENTRE EL FORMATO Y LA OBRA PARA QUE ÉSTA CUMPLA CON SUS FINALIDADES Y CON LOS ELEMENTOS QUE LA CONSTITUYEN. ES IMPORTANTE POR OTRO LADO, COLOCAR A LA PROPORCIÓN POR OTRO LADO, COMO CONDICIÓN DE ESTILO, DEBIDO A QUE ÉSTE ES UNO DE LOS PUNTOS INSEPARABLES Y ORIGINADORES DE CUALQUIER OBRA. AQUÍ EL DISEÑADOR NO SE DEBE OLVIDAR DE AUNAR ÉSTE ASPECTO (ESTILO) A LOS BÁSICOS FUNCIONALIDAD Y CREATIVIDAD.

LA PROPORCIÓN TIENE VITAL IMPORTANCIA EN LA MANIPULACIÓN COMPOSITIVA DEL CAMPO. PARA EXPRESAR CON PRECISIÓN EL ÉNFASIS EN LA DISIMILITUD DE CLAVES VISUALES, HAY --

QUE CONSAGRAR AL PUNTO PRINCIPAL LA MAYOR
PROPORCIÓN (REAL Ó APARENTE) DE ESPACIO.
ESTA VISIÓN PROPORCIONAL INCREMENTA LA --
PRECISIÓN Y LA PROPORCIÓN DE LA ESCALA DE
LAS INVERSIONES COMPOSITIVAS, LA PROPOR-
CIÓN Y LA ESCALA DEPENDEN DE LA MANIPULA-
CIÓN Y EL EMPLEO DE LOS DIVERSOS ELEMEN--
TOS Y SU ESPACIO EN FUNCIÓN DEL EFECTO --
PRETENDIDO.

PARA CONCLUIR PODEMOS DECIR QUE LA MAYOR PARTE DEL MATERIAL IMPRESO SE ADAPTA A -- LOS FORMATOS NORMALIZADOS DIN. EL DISEÑADOR HARÁ BIEN EN SERVIRSE TAMBIÉN DE ES--TOS UTILIZADISIMOS FORMATOS DE PAPEL. DE UNA PARTE PORQUE SE ENCUENTRAN EN RESERVA EN EL ALMACÉN DEL FABRICANTE DEL PAPEL DE TIEMPO. POR LOS IMPRESOS QUE SE PUEDE SOLICITAR SIN PÉRDIDA DE TIEMPO, POR OTRO - LADO, PORQUE LAS MÁQUINAS DE IMPRIMIR Y - LAS CORTADORAS TAMBIÉN TIENEN DETERMINADA MEDIDA NORMALIZADA DE ACUERDO CON LOS FORMATOS DE LA SERIE DIN. TAMBIÉN LAS MEDI--DAS DE LOS SOBRES ESTÁN NORMALIZADAS SE--GÚN DIN, Y LO QUE TAMBIÉN ES IMPORTANTE, LAS TARIFAS POSTALES ESTÁN EN PARTE GRA--DUADAS CONFORME A ESAS NORMAS.

UN FORMATO QUE SE SOLICITE AL MARGEN DE - LOS NORMALIZADOS POR DIN, TIENE QUE SER - ELABORADO EN LA FÁBRICA DE LA FÁBRICA, -- CON LAS MEDIDAS REQUERIDAS, Ó BIEN DEBERÁ UTILIZARSE EN LA IMPRESIÓN DE UN FORMATO_ MAYOR QUE EL DESEADO Y DESPUÉS CORTADO A LA MEDIDA DE ÉSTE, LO QUE SIGNIFICA UNA - PÉRDIDA DE PAPEL. EN AMBOS CASOS, SE EN--CARECE LA PRODUCCIÓN. LAS VENTAJAS DE ÉS TA NORMALIZACIÓN SON INCOMPARABLEMENTE MA

YORES A LAS DESVENTAJAS. UNA EMPRESA QUE QUIERA DISPONER DE UNA IMÁGEN CORPORATIVA UNITARIA, TENDRÁ QUE INTRODUCIR FORMATOS DE PAPEL IGUALMENTE UNITARIOS, PORQUE LAS EMPRESAS SE PRESENTAN ASÍ DE UNA FORMA -- MÁS PERSUASIVA AL LECTOR.

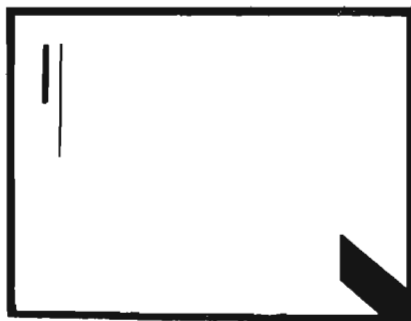
EL FORMATO DENTRO DEL DISEÑO GRÁFICO ESTÁ INTIMAMENTE LIGADO CON EL TIPO Y DIMENSIONES DEL SOPORTE DE IMPRESIÓN, ES POR ELLO, QUE EN LA ELECCIÓN DEL FORMATO, NO SÓLO -- INFLUYEN ASPECTOS ESTÉTICOS Y DE INTERPRETACIÓN DEL MENSAJE, SINO TAMBIÉN ASPECTOS TÉCNICOS, ES DECIR, UN FORMATO CIRCULAR -- IMPLICA UN ESPACIO ENVOLVENTE, SEGURO, -- SUAVE EN ESTE CASO, LA ESTÉTICA SUPERA -- LOS ASPECTOS TÉCNICOS Y ECONÓMICOS, YA -- QUE SE PRESENTA UN MAYOR DESPERDICIO DE -- PAPEL, FIG. 4.

HE AQUÍ LAS SUBDIVISIONES DE LOS FORMATOS
A, B, C.

DENOMI- NACION	SERIE A	SERIE B	SERIE C
0	841 X 1189	100 X 1414	917 X 1297
1	594 X 841	707 X 1000	648 X 917
2	420 X 594	500 X 707	458 X 640
3	297 X 420	352 X 500	324 X 450
4	210 X 297	250 X 352	229 X 324
5	148 X 210	176 X 250	162 X 229
6	105 X 148	125 X 176	114 X 162
7	74 X 105	88 X 125	110 X 114
8	52 X 74	62 X 88	81 X 110
9	32 X 52	44 X 62	57 X 81
10	26 X 37	32 X 44	

FORMATOS

SERIE "A"



SERIE "B"



SERIE "C"

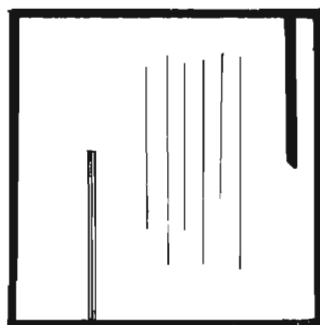
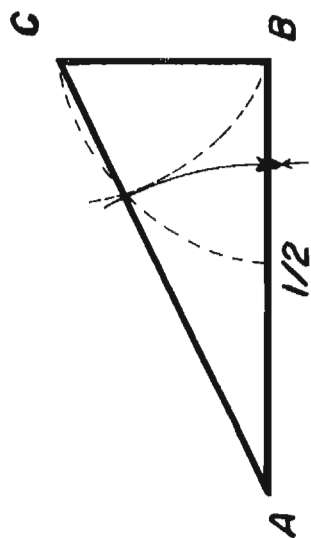


FIG. 1

FORMAS DE OBTENER FORMATOS

SECCION AUREA



SECCION AUREA

5 3

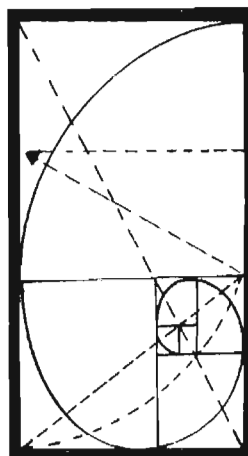
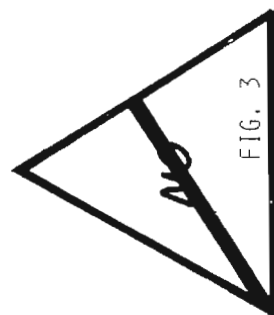
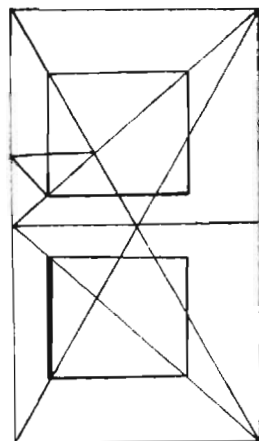


FIG. 2

**LA SECCION AUREA EN EL DISEÑO
EDITORIAL**



***EL FORMATO CIRCULAR IMPLICA UN
ESPACIO ENVOLVENTE***

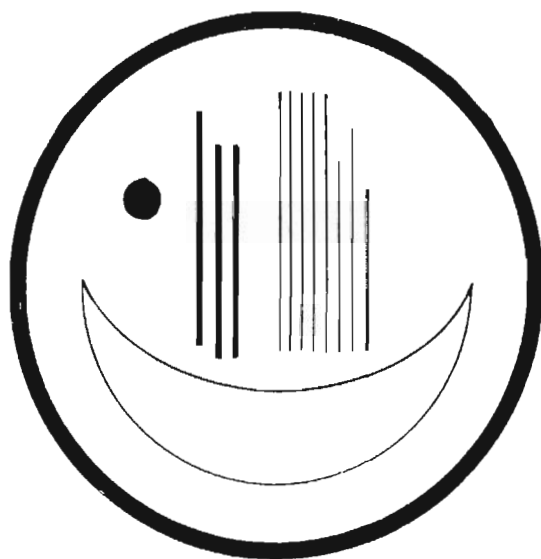


FIG. 4

T E M A 10.

TEXTURA.

ASÍ COMO LA FORMA, EL TAMAÑO Ó EL COLOR -- DETERMINANA LAS PROPIEDADES BÁSICAS DE -- CUALQUIER ELEMENTO, LA TEXTURA ESTABLECE LA POSIBILIDAD DE TENER UNA TERCERA DIMENSIÓN, APARENTE Ó REAL, EN DICHO ELEMENTO, HAY QUIEN DEFINE LA TEXTURA COMO LA MANE-- RA DE ESTAR COMVINANDO Ó GRADUANDO ENTRE SÍ LAS PARTES Ó ELEMENTOS DE TCDA UNIDAD Y MÁS CONCRETAMENTE, SON LAS CERCANÍAS EN LAS SUPERFICIES DE UNA FORMA. ÉSTAS PROPIEDADES SE MANIFIESTAN EN CUALQUIER FORMA, NATURAL Ó ARTIFICIAL, ESTÉTICA Ó RE-- PULSIVA, GRANDE Ó PEQUEÑA, SE ENCUENTRA, YA SEA EN UNA MADERA Ó BIEN EN LA APARENTE TEXTURA DE UNA HOJA DE PAPEL. ES AL -- MISMO TIEMPO, UNA PROPIEDAD QUE REFUERZA_ EN SU CONOCIMIENTO, TÁCTILMENTE, LA GENTE, LA GENTE COMUNMENTE CONSIDERA QUE UN OBJE TO TIENE TEXTURA SI ALTERA SU SENSIBILI-- DAD AL TACTO. LA DEFINE ASÍ COMO RUGOSA, ÁSPERA, LISA, ETC., BASÁNDOSE ÚNICAMENTE EN LA ALTERACIÓN ANTES MENCIONADAS. SIN EMBARGO, LA TEXTURA ES AI GO MÁS QUE ESO, _ LA TEXTURA ES UNA SENSACIÓN DE EFECTO EN

LA PERCEPCIÓN HUMANA Y POR TANTO DE TODAS LAS POSIBILIDADES QUE ÉSTO ENGLOBA, ES -- AQUÍ DONDE EL DISEÑO ADQUIERE VIDA, DONDE SE CONVIERTE EN ESE AGENTE MÁGICO Y SUTIL CAPAZ DE CREAR UN MUNDO COMPLETAMENTE -- "FIETICO" PODEMOS HACER UNA PRIMERA DIVISIÓN EN LO QUE SE DIVIDE Ó REFIERE A LA -- TEXTURA: LA TEXTURA VISUAL Y LA TEXTURA -- TÁCTIL.

LA TEXTURA VISUAL, TAN USUAL A NOSOTROS, Y BIDIMENSIONAL, ES CAPTADA, POR EL OJO -- HUMANO AUNQUE, COMO SE DIJO, SIMULE TEXTURA TÁCTIL, ÉSTA TEXTURA ADQUIERE DIVERSAS POSIBILIDADES A SU VEZ: COMO TEXTURA DECO RATIVA CUANDO ES UN AGREGADO EN EL DISEÑO QUE PUEDE CONCLUIRSE Ó EXCLUÍRSE DEL MISMO, SIN VARIARLO CONSIDERABLEMENTE, LA -- TEXTURA EXPONTÁNEA, AL FORMAR UNA SOLA -- UNIDAD, LA FIGURA Y LA TEXTURA MISMA, -- CONTRASTADO CON UN ÚLTIMO TIPO DE TEXTURA DENOMINADA MECÁNICA Y QUE SE REFIERE AL -- PRODUCIDO POR MÁQUINAS ESPECIALES CON UN EFECTO ESPECIAL Y QUE INFLUYE SOBRE LA FIGURA.

EN LA PLÁSTICA Y LAS ARTES GRÁFICAS, LA TEXTURA VISUAL PUEDE SER OBTENIDA DE MUY DIVERSAS FORMAS QUE SON A TRAVÉS DEL DIBU

180.

JO Ó LA PINTURA, BASÁNDOSE EN UNIDADES REPETITIVAS A TRAZOS LIBRES REALIZADOS MANUALMENTE, LAS MÚLTIPLES POSIBILIDADES QUE PERMITEN LOS MEDIOS DE IMPRESIÓN Ó BIEN LOS PROCESOS FOTOGRÁFICOS, EL RASPADO Ó QUEMADO Ó EN GENERAL, CUALQUIER POSIBILIDAD DE QUE EL INGENIO HUMANO LE PERMITA EN MATERIA DE CREATIVIDAD. SE HABLA ASÍ TAMBIÉN DE TEXTURA EN CUALQUIER COLLAJE, EN QUE A BASE DE IMÁGENES SUPERPUESTAS SE CREA EL EFECTO MENCIONADO.

LA TEXTURA TÁCTIL A SU VEZ ES EL TIPO DE TEXTURA QUE COMO SU NOMBRE LO DICE, NO SÓLO SE PERCIBE VISUALMENTE, SINO SOBRE TODO CON EL CONTACTO FÍSICO, TODA AQUÉLLA SUPERFICIE QUE SE SIENTE, TIENE TEXTURA, INCLUYENDO A PAPELES Y PINTURAS EN ÉSTA CONCEPCIÓN. SE CREE QUE EN DISEÑO, UN ESPACIO BLANCO CARECE DE TEXTURA VISUAL, MÁS NO ASÍ DE TEXTURA TÁCTIL PROPORCIONADA POR EL PAPEL MISMO.

EN LA TEXTURA TÁCTIL ENCONTRAMOS LA TEXTURA NATURAL CUANDO SE INCORPORA AL MATERIAL DIRECTAMENTE SOBRE LA SUPERFICIE SIN MODIFICARLA. TAN SÓLO SE AGRUPAN ENTRE SÍ PARA FORMAR LA COMPOSICIÓN.

LA TEXTURA ORGANIZADA, COMO SU NOMBRE LO

INDICA, SE "ORGANIZA". LOS ELEMENTOS COMUNMENTE CONOCIDOS EN NUEVAS FORMAS, SERÍAN, SERÍAN POR EJEMPLO, BOTONES AGRUPADOS Ó TUERCAS, ETC.

LA TEXTURA SE MODIFICA NOTABLEMENTE CON LA INCORPORACIÓN DE LA LUZ SOBRE LA SUPERFICIE. UNA FORMA ADQUIERE NUEVAS POSIBILIDADES, SE LE ACENTÚA Ó REDUCE EN BASE SOLAMENTE A LA POSICIÓN DE LA FUENTE LUMINOSA Ó BIEN DEL COLOR MISMO.

NO SÓLO RESPONDE A LA CANTIDAD Y EL TIPO DE LUZ QUE REFLEJEN LAS SUPERFICIES, SINO TAMBIÉN A LA MANERA EN QUE SE REFLEJAN.

LA TEXTURA ESTÁ RELACIONADA CON LA COMPOSICIÓN DE UNA SUBSTANCIA A TRAVÉS DE VARIACIONES DÍMINUTAS EN LA SUPERFICIE DEL MATERIAL, LA TEXTURA DEBERÍA SERVIR COMO EXPERIENCIA SENSITIVA Y ENRIQUECEDORA. DESGRACIADAMENTE, LOS AVISOS DE "NO TOCAR" DE LOS APARADORES, RESPONDEN EN PARTE A UNA CONDUCTA SOCIAL, ESTAMOS FUERTEMENTE CONDICIONADOS A NO TOCAR LAS COSAS Ó A LAS PERSONAS, CON UNA ACTITUD APROXIMADAMENTE SENSUAL.

RECIBIMOS UNA IMPRESIÓN VISUAL DE TEXTURA POR MEDIO DE LA CONSTANTE REPETICIÓN DEL MISMO COLOR Ó INTENSIDAD PERO EN INFINI--

182.

DAD DE MANERAS DE DIFERENTE VALOR LUMINOSO,

DESDE LEJOS PUEDE PARECER UNA SUPERFICIE LISA, SOBRE TODO SI SU TEXTURA ES DE PEQUEÑA ESCALA, AL ACERCARNOS A LA SUPERFICIE, VEMOS QUE EMPIEZAN A REVELARSE SUS TEXTURAS HACIÉNDOSE MÁS NOTORIAS, ÉSTO ES A MEDIDA QUE LA DISTANCIA DISMINUYE, EN EL MUNDO DEL DISEÑO GRÁFICO, TENEMOS A NUESTRA DISPOSICIÓN MUCHAS VARIANTES DE TEXTURA,

LA MAYORÍA DE LOS MATERIALES TIENEN SU TEXTURA, UN ASPECTO MUY IMPORTANTE QUE APROVECHAN LOS DISEÑADORES, ES EL CONTRASTE QUE ES POSIBLE LOGRAR CON DOS Ó MÁS TEXTURAS,

EN EL SIGLO XIX, LA FOTOGRAFÍA TUVO UN EFECTO NOTABLE EN LAS ARTES PLÁSTICAS Y ÚLTIMAMENTE LA COMBINACIÓN DE CÁMARA FOTOGRÁFICA Y MICROSCOPIO, REVELÓ LAS POSIBILIDADES ESTÉTICAS DE TEXTURA Y DIBUJO QUE PUEDE SER Y HA SIDO TRANSFORMADO EN DISEÑOS PARA CARTELES, ANUNCIOS, EXPOSICIONES, ENVASES, ETC.

LA TEXTURA SE TRANSFORMA EN UN DIBUJO - -
CUANDO AUMENTA SU ESCALA Y SUS DISTINTAS_
FIGURAS Ó FORMAS SON FÁCILMENTE APRECIA--
DAS Y SE REPITEN, TAMBIÉN PUEDE HABER DI-
BUJO EN FORMA DE FIGURAS GEOMÉTRICAS REPE
TIDAS EN UNA SUPERFICIE PLANA.

VISUAL BRILLANTE, OPACA, TRANSPAREN-
TE,
TEXTURA
TACTIL RUGOSA, ÁSPERA, SUAVE, BLANDA

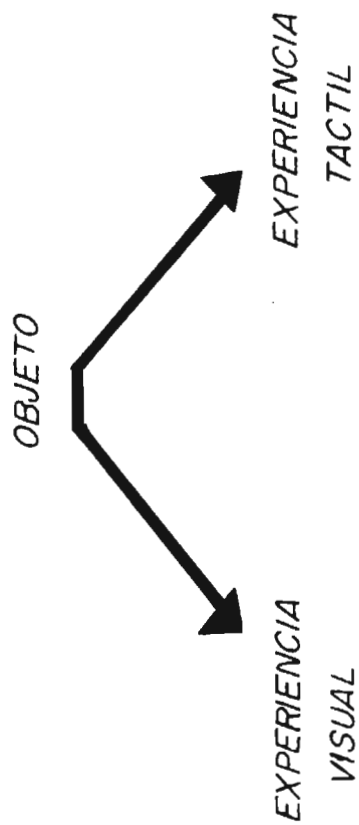
FIG. 1.

TEXTURA EXPERIENCIA SENSITIVA,
EXPERIENCIA ENRIQUECEDORA

FIG. 2.

TEXTURA, PERCIBIR LOS COLORES DE DIFE-
RENTES TONOS Y MATICES EN UNA
FIG. 3, MISMA SUPERFICIE, DISTRIBUÍ--
DOS EN UNA PEQUEÑA ESCALA, EN
EL CASO DE LA TEXTURA Y EN --
GRAN ESCALA EN EL CASO DE LA_
TEXTURA DE DIBUJO.

TEXTURA



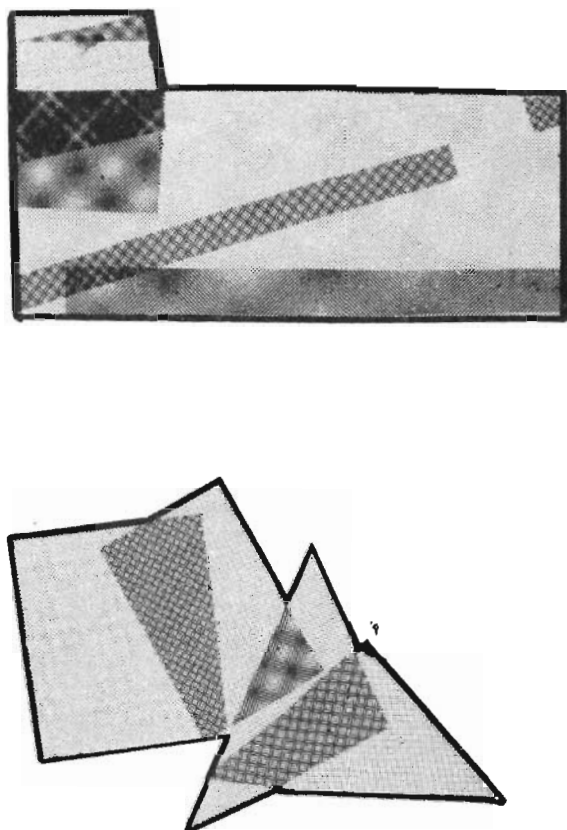
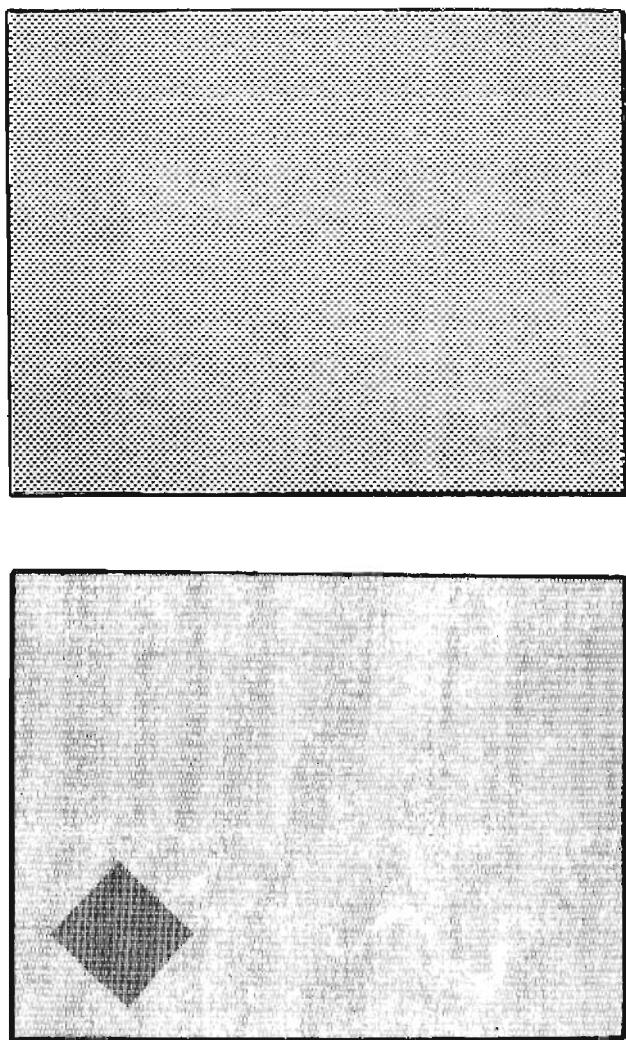


FIG. 2



T E M A 11.

EL COLOR.

CUALQUIER PÁGINA IMPRESA, TIENE UNA FINALIDAD DE COMUNICACIÓN, CUYO MÁS CONCRETO OBJETIVO, ES LA DIFUSIÓN Y LA VENTA; VALIÉNDOSE PARA ELLO, DE MEDIOS QUE SIRVEN PARA ATRAER LA ATENCIÓN, DESPERTAR EL INTERÉS Y ESTIMULAR EL DESEO. UNO DE ÉSTOS, EL QUE MAYORMENTE ACEPTA A LAS EMOCIONES Y CREA UNAS REACCIONES DE EXTRAORDINARIA POTENCIA, ES EL COLOR; CUYA BRILLANTEZ Y PODER DE EXCITACIÓN PRODUCE UN IMPACTO Ó CHOQUE QUE PROVOCA LA RESPUESTA, ÉSTA - - FUERZA ATRACTIVA DE COLOR, ES UTILIZADA - EN LA MAYOR PARTE DE LAS PRODUCCIONES GRÁFICAS Y DE IGUAL MANERA PUBLICITARIAS: -- ANUNCIOS DE RADIO Y REVISTAS: FIG. 1, -- FOLLETOS, CATÁLOGOS, CARTELES, SEÑALES, - EMPAQUE DE PRODUCTOS, ETC., EN LOS QUE SE BUSCA EL COLOR IMPACTANDO PARA AGRADAR AL OJO HUMANO. FIG. 2.

EL COLOR TIENE GRAN IMPORTANCIA EN LA VIDA DEL HOMBRE, PORQUE ADEMÁS DE SER UN -- FACTOR PSICOLÓGICO, EXTRAORDINARIO, ESTÁ ASOCIANDO CON LOS ELEMENTOS BÁSICOS DE LA ESTÁTICA; UNIDAD, ARMONÍA, PROPORCIÓN, --

EQUILIBRIO, POSEÉ FACTORES DE VARIEDAD, - AJUSTADOS A TODOS LOS ESCENCIALES BÁSICOS DE LA ARMONÍA VISUAL; PRODUCIENDO SENSACIONES DE ESTÍMULO, DESCANSO, ALEGRÍA, -- TRISTEZA, FRÍO, FIG. 3, 3-1, TENIENDO - UN VALOR SIMBÓLICO QUE ES DE CUALIDAD SUJETICA, INCONCIENTE U OBJETIVA CONCIENTE.

EL USO DEL COLOR REQUIERE DE SENTIMIENTOS Y SENSIBILIDAD Y SOBRE TODO DE CONOCIMIENTOS, PERO PARA ELLO, SE NECESITA UN CONOCIMIENTO PREVIO QUE PERMITE EXPLOTAR AL - MÁXIMO LAS POSIBILIDADES QUE PLANTEA, ES INDISPENSABLE UTILIZAR TODA SU CAPACIDAD_ EFECTIVA, FIG. 4,

ORIGEN.- SI BIEN ES CIERTO QUE EL COLOR - SE MANIFIESTA A TRAVÉS DE ONDAS DE DIFE-- RENTES FRECUENCIAS, COMPONENTO UN TOTAL_ DENOMINADO LUZ BLANCA, FIG. 5, ESTE ES UN FENÓMENO PSÍQUICO Y MECÁNICO EN DONDE_ LA INTEGRACIÓN SE REALIZA EN EL OJO DESDE DONDE SE COMUNICA ÉSTA ÚLTIMA AL CEREBRO; A TRAVÉS DEL MEDIO ÓPTICO, LÓGICAMENTE EL GRADO DE ILUMINACIÓN, TIENE INFLUENCIA EN LA INTENSIDAD DEL COLOR, LOS COLORES ES-- TÁN CLASIFICADOS EN BASE A SUS PROPIEDA-- DES, CROMÁTICOS, ROJO, AMARILLO, AZUL, -- ETC.

ACROMÁTICOS,- BLANCO, NEGRO Y GRIS, UN COLOR SE DEFINE DE ALGÚN MODO, FIG, 6.

UN MISMO COLOR CAMBIA AGREGÁNDOSELE OTRO COLOR, PERO NO PIERDE SUS CUALIDADES, LA INTENSIDAD DEPENDE DEL GRADO DE LUMINOSIDAD, CON RESPECTO AL BLANCO Y NEGRO, SATURACIÓN ES LO QUE SE CONOCE COMO PUREZA DE COLOR CON RESPECTO AL CROMA TOTAL, SE -- HABLA ENTONCES DE UN COLOR PURO, INTENSO, MEDIANO, PÁLIDO, OTRO FACTOR QUE AFECTA AL COLOR, ES EL TIPO DE SUPERFICIES SOBRE LA CUAL ACTÚA, SE HABLA DE SUPERFICIE BRILLANTE CUANDO SE REFLEJA LA TOTALIDAD DE LA LUZ, AL REFERIRSE A SUPERFICIES ABSORBENTES, DEBIDO A QUE REFRACTAN LA LUZ, -- UNA SEGUNDA CLASIFICACIÓN MUY IMPORTANTE DEL COLOR, SE REFIERE A LOS PRIMARIOS Y SECUNDARIOS, FIG, 7, SE DICE QUE EL -- EMPAQUE:

VERDE: INDICA ESPERANZA Y CALMA.
ROJO: ES EL SÍMBOLO DE LA VIVEZA, AMOR Y FUEGO. POR SU BRILLANTEZ ES UN COLOR ATRACTIVO,
ANARANJADO: ES EL COLOR QUE DESPUÉS DE EL AMARILLO, ES EL MÁS RADIANTE, ES SÍMBOLO DE COMUNICACIÓN.
AZUL: EXPRESA CIERTA MADUREZ, ES PROFUNDO. EN TONOS CLAROS, -

ES HIGIÉNICO Y FRÍO.

AMARILLO: ES EL MÁS BRILLANTE, EXTROVERTIDO Y ALEGRE.

VIOLETA: ES MÍSTICO Y TRISTE.

EN GENERAL, LOS COLORES PASTEL, NOS REMITEN A UN AMBIENTE ÍNTIMO Y SUAVE, MIENTRAS QUE LOS COLORES FUERTES Y SATURADOS, NOS LLENAN DE ENERGÍA Y LLAMAN LA ATENCIÓN DE MANERA DOMINANTE. FIG. 8.

EL COLOR NEGRO EN SU EMPAQUE "QUE VENDEN MANGOS" (EN ALMÍBAR) ES ILÓGICO EN MAYOR PROPORCIÓN, POR EL HECHO QUE ESTE COLOR ES REPRESENTATIVO DE LOS MANGOS "PODRIDOS" EXCESIVA SERIEDAD, PESADES, QUE MODIFICAN EN GRAN MEDIDA LA CONCEPCIÓN QUE DE MANGOS EN ALMÍBAR TIENEN.

SE DICE QUE EL EMPAQUE ES EL VENDEDOR SILENCIOSO, Y A SU VEZ EL COLOR ES EL PROMOTOR DE TAL VENTA.

SE HA ESTABLECIDO QUE PARA PRODUCTOS LÁCTEOS, SE UTILICEN COLORES AZULES VERDES Ó CREMAS, SOBRE FONDO BLANCO, PARA DAR SENSACIÓN DE PUREZA, HIGIENE Y SALUD, ETC. - PARA ROPA Ó PAÑALES DE BEBÉ, AL IGUAL QUE PAÑUELOS DESHECHABLES Ó PAPEL HIGIÉNICO, LOS COLORES MÁS APROPIADOS SON LOS TONOS

194.

PASTEL Y EN LOS INSECTICIDAD, LOS COLORES OSCUROS, NEGRO DE PREFERENCIA, SON LOS -- MÁS INDICADOS. LA CONVENCIONALIDAD ES -- MARCADA POR EL USO Y LA TRADICIÓN.

DENTRO DE EL CARTEL EL EMPLEO DE EL COLOR COBRA MAYOR IMPORTANCIA AÚN ASIGNARLE EL CARÁCTER EXACTO DEL EVENTO PROMOVIDO. ESTO LÓGICAMENTE SE DA POR EL COLOR. LA TIPOGRAFÍA, FORMATO, TAMAÑO Y EL DISEÑO EN SÍ, CREAN EL AMBIENTE EXACTO QUE ES CORRECTAMENTE REALIZADO, FUNCIONARÁ.

UN CARTEL QUE ANUNCIA UN EVENTO INFANTIL, EL CIRCO, POR EJEMPLO, DEBERÁ APOYAR ÉSTA CARACTERÍSTICA; SE PUEDEN COLOCAR PAYASOS, TRAPICISTAS, LEONES, ELEFANTES, ETC., PERO SI CARECE DE COLOR, EL CARÁCTER QUE COBRARÁ EL ANUNCIO, NO SERÁ EL MISMO, SI TIENEN LOS COLORES PROPIOS DE CADA UNO ES EL VENDEDOR SILENCIOSO Y ASÍ A SU VEZ, EL COLOR ES PROMOTOR DE TAL VENTA. DENTRO DE EL CARÁCTER EXACTO DEL EVENTO PROMOVIDO. LA TIPOGRAFÍA, TAMAÑO Y FORMATO Y EL DISEÑO EN SÍ CREA EL AMBIENTE EXACTO QUE SI ES CORRECTAMENTE REVISADO, FUNCIONARÁ.

EN CASO DE DISEÑO EDITORIAL, EL EMPLEO DE COLOR ES MÁS RESTRINGIDO, PERO IGUALMENTE EFICAZ, AUNQUE POR LO GENERAL, SE ESTABLECE QUE EN EL SUSTRATO Y LA TIPOGRAFÍA DEBE EXISTIR LO MÁXIMO DE CONTRASTE PARA FAVORECER LA LEGIBILIDAD. SE UTILIZAN ASÍ_ FONDOS CLAROS SOBRE TIPOGRAFÍA OSCURA, EL COLOR DE CUALQUIERA DE ESTOS ASPECTOS, -- CONDICIONA EN GRAN FORMA ÉSTA POSIBILIDAD PSICOLÓGICA SOBRE EL ESPECTADOR.

UN LIBRO CLÁSICO RARA VEZ VARIARÁ DE FONDO BLANCO SOBRE TIPOGRAFÍA NEGRA.

ES AQUÍ DONDE EL DISEÑO EDITORIAL, ES MÁS IMPACTANTE POR EL USO DE LA TIPOGRAFÍA -- QUE DE EL COLOR AL MENOS EN APARIENCIA. - LOS COLORES CLAROS Ó DE MENOR SATURACIÓN, REFLEJAN EN MAYOR GRADO LA LUZ. EL ESPACIO SE AGRANDA EN COMPARACIÓN CON EL FENÓMENO CONTRARIO QUE OCURRE Y QUE CREA UNA_ DISMINUCIÓN DE EL ESPACIO PERCEPTUAL, NO REAL DE EL MISMO SITIO. EL DISEÑO GRÁFICO NO ES SÓLO CREACIÓN GRÁFICA, ES - - -- TAMBIÉN EL ACOMODO DE LA FORMA Y EL ESPACIO, NO ES RECARGO Ó EXAGERACIÓN.

PERO AL IGUAL QUE LOS COLORES PROVOCAN -- CIERTO TIPO DE REACCIÓN SOBRE NUESTRO SISTEMA NERVIOSO, TAMBIÉN TIENEN UN VALOR -- 196.

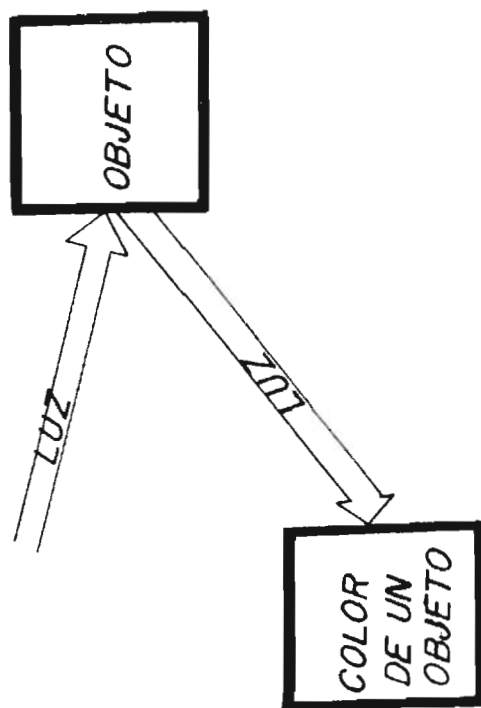


FIG. 1

CONNOTATIVO QUE ACTÚA, DE MANERA INCON- -
SIENTE, SOBRE LA PERCEPCIÓN DE LOS MISMOS,
YA QUE NOS REFIERE CIERTO TIPO DE EMOCIO-
NES Y POR LA NATURALEZA DE LOS MISMOS, --
NOS REMITEN A DETERMINADAS CIRCUNSTANCIAS
QUE PUEDEN SER APROVECHADAS PARA CREAR EL
AMBIENTE QUE SE QUIERA TRANSMITIR, COMO -
POR EJEMPLO:

NEGRO: ES SÍMBOLO DE MUERTE, PERO A
SU VEZ, PUEDE REPRESENTAR ELE-
GANCIA.

BLANCO: ES EL SÍMBOLO DE LA PUREZA Y
ESPIRITUALIDAD, DA UNA SENSACI-
ÓN DE LIMPIEZA Y FRIALDAD,

GRIS: ES LA CONNOTACIÓN DE LA NEU- -
TRALIDAD Y FALTA DE CARÁCTER,
NO ES AUTÓNOMO. Ó MEJOR DICHO,
DE EL AMBIENTE DE EL CIRCO: -
AMARILLOS, ANARANJADOS, ROJOS,
VERDES, ETC.

COLORES CÁLIDOS QUE REFIEREN ÉSTA SENSACI- -
ÓN AL ESPECTADOR, UN CARTEL DE CIRCO -
REALIZADO EN TONOS GRISES Ó SEPIAS, DIFÍ-
CILMENTE LOGRARÁ SU PROPÓSITO.

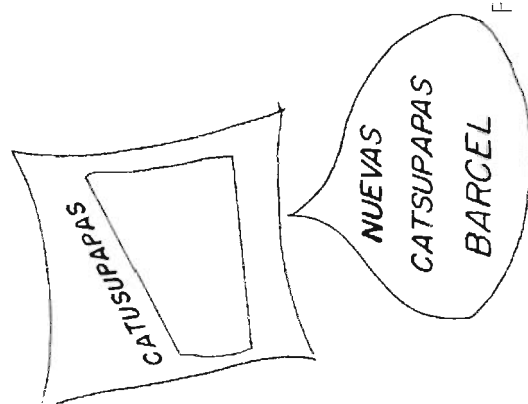
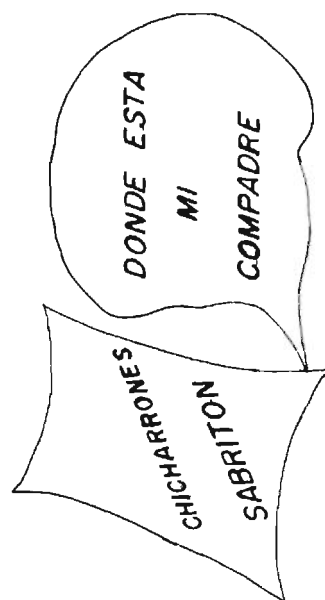


FIG. 2

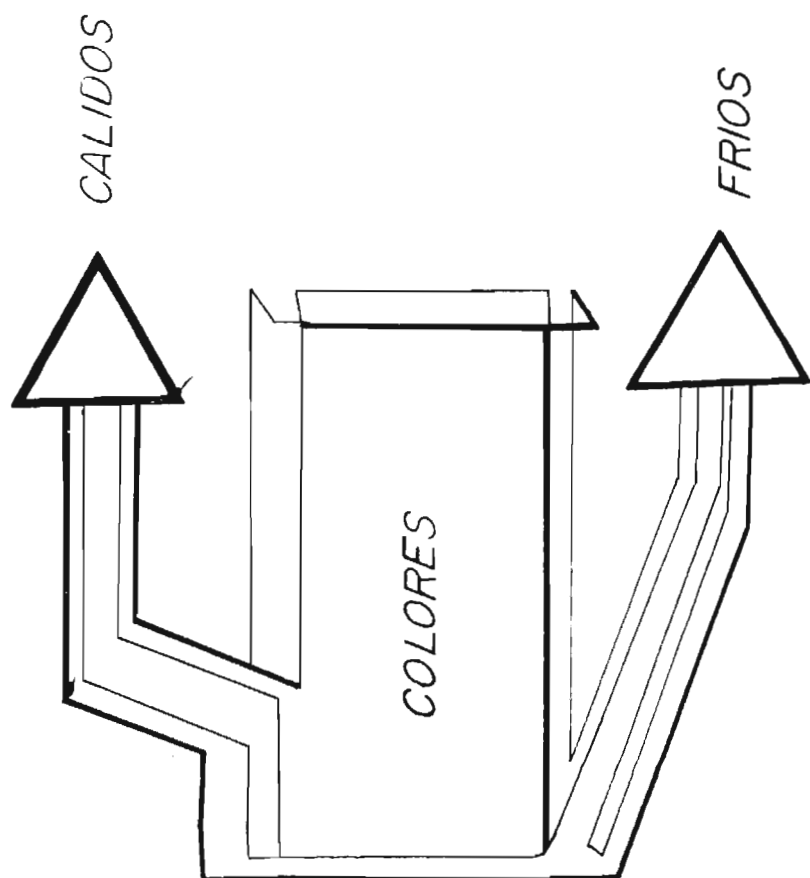
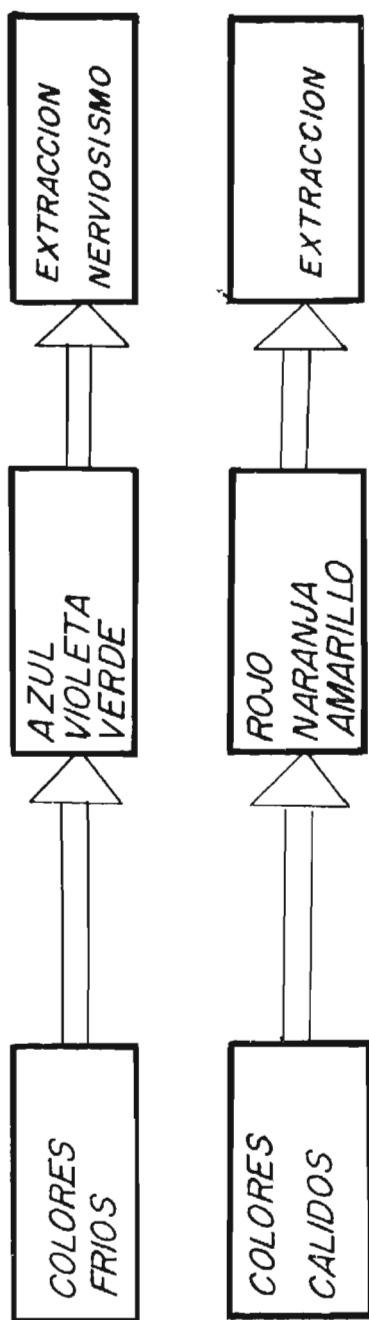


FIG. 3



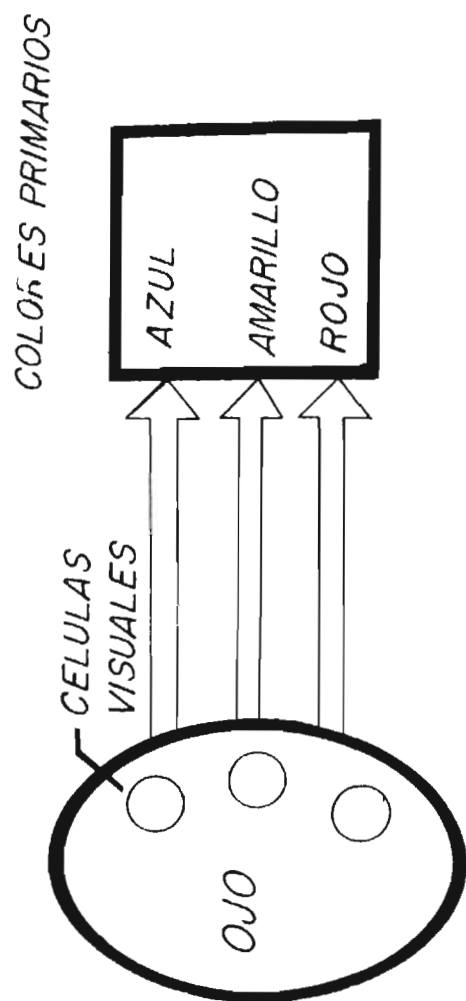


FIG. 4

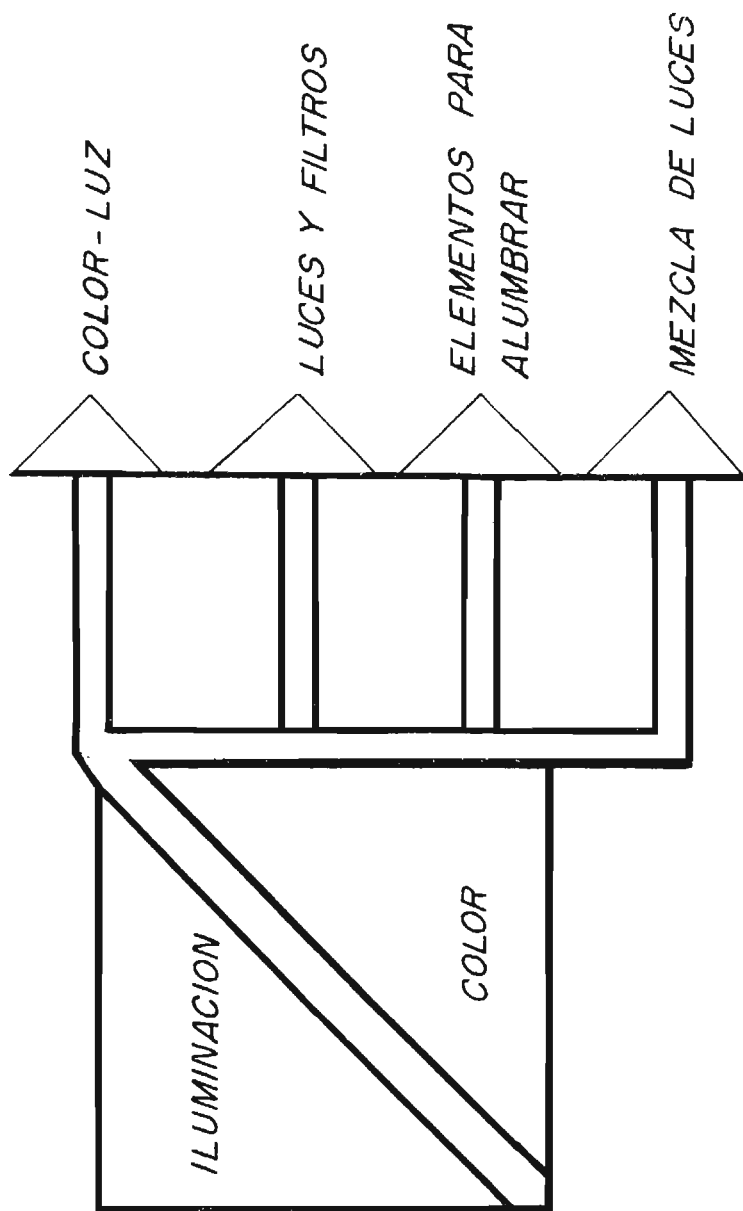


FIG. 5

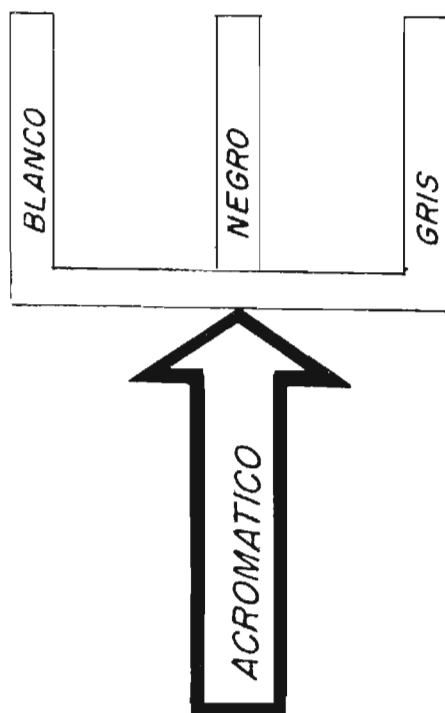


FIG. 6

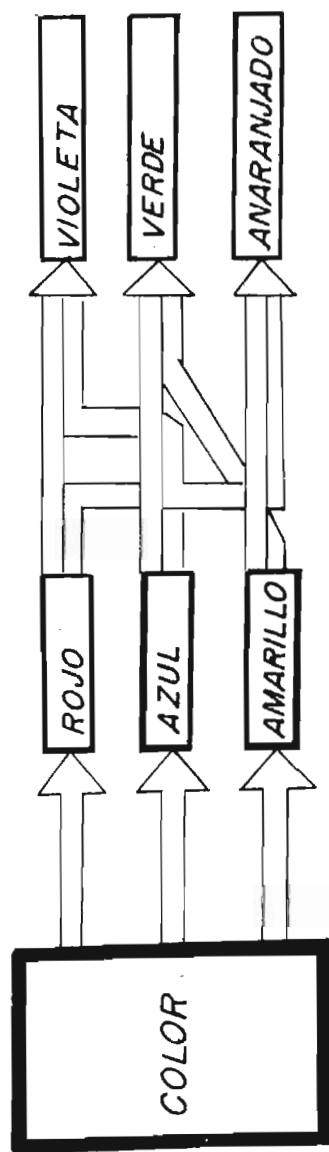


FIG. 7

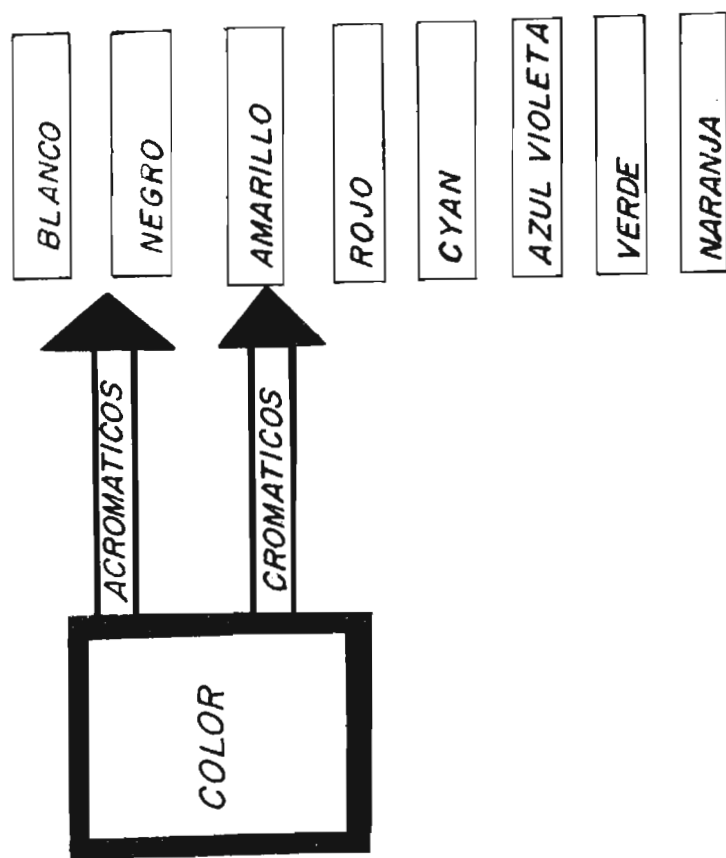


FIG. 8

ANÁLISIS.

EL COLOR.- EL DISEÑADOR DEBE SABER LA --
PSICOLOGÍA DEL COLOR, YA QUE ÉSTE REPRESENTA EL PRODUCTO, LOS COLORES QUE SE MANEJAN SON: AMARILLO EN EL FONDO DE LOS --
CIRCULOS CON TIPOGRAFÍA EN NEGRO PARA QUE TENGA AL MISMO TIEMPO CONTRASTE, AL IGUAL QUE EL BLANCO SOBRE EL FONDO NEGRO DE TODO EL FONDO GENERAL EN CUANTO A LA TIPOGRAFÍA TIENE BLANCO SOBRE NEGRO Y ROJO SOBRE NEGRO, ÉSTA ES LA QUE TIENE MAYOR PUNTAJE, ADEMÁS HACE REFERENCIA AL FUNCIONAMIENTO DE EL PEGAMENTO INSTANTÁNEO, EL COLOR SE PLANTEA TANTO DESDE EL PUNTO DE VISTA ESTÉTICO COMO TÉCNICO, OFRECE VARIANTES AUXILIARES A LA IMAGEN.

CONTRASTE.- SE PRESENTA EN EL COLOR YA QUE EL FONDO OSCURO HACE QUE RESALTE MÁS A UN COLOR CLARO Y VIVO,

RITMO.- EXISTE RITMO EN CUANTO A LA SECUENCIA EN QUE SE PRESENTAN LAS TRES CIRCUNFERENCIAS.

VOLUMEN.- DEBIDO A LA LUZ QUE LE DÁ AL PEGAMENTO (ÉSTA ES DE FRENTE), SE LE DÁ VOLUMEN AL RESTO DE EL TUBO EN TODO SU CONTORNO. ADEMÁS EN LAS CIRCUNFERENCIAS SE --

PRESENTA LA SOMBRA DE LA PUNTA DEL RESIMÁ-
GIC Y ESTO DA CLARAMENTE LOS DISTINTOS --
PLANOS DE ENFOQUE.

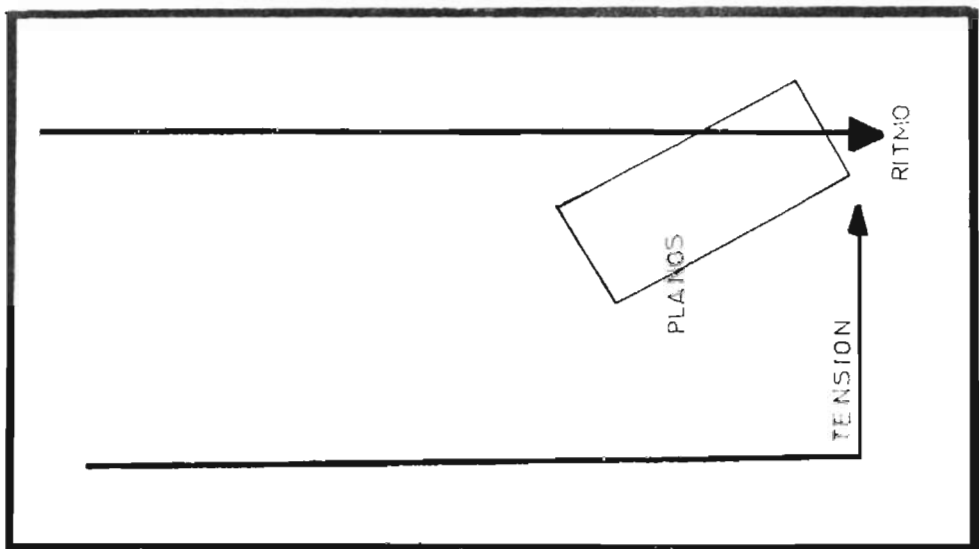
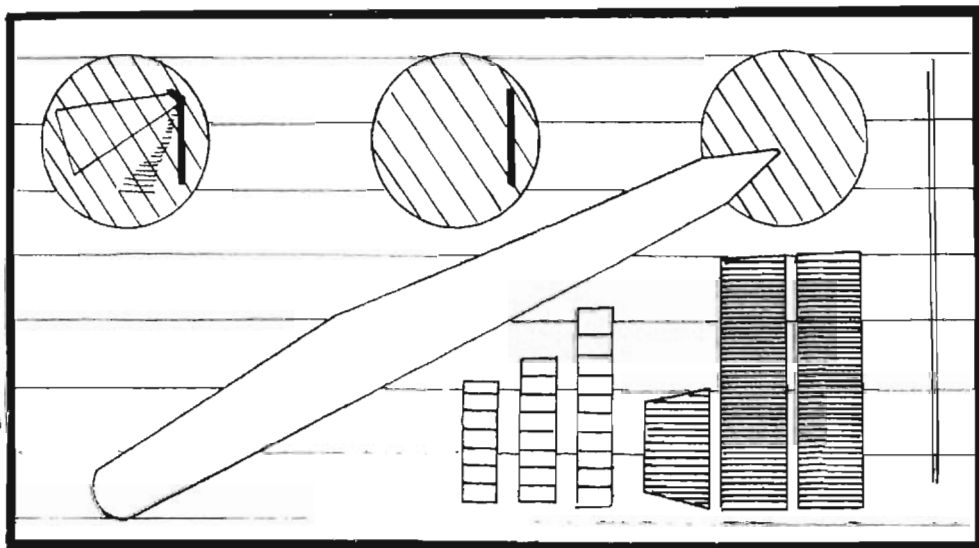
GRAFISMO.- EL SENTIDO DEL TEXTO COLABORA_
PARA HACER MÁS CLARO EL MENSAJE Y EL PUN-
TAJE DE ESTE LE DÁ MÁS ÉNFASIS A DETERMI-
NADO MENSAJE.

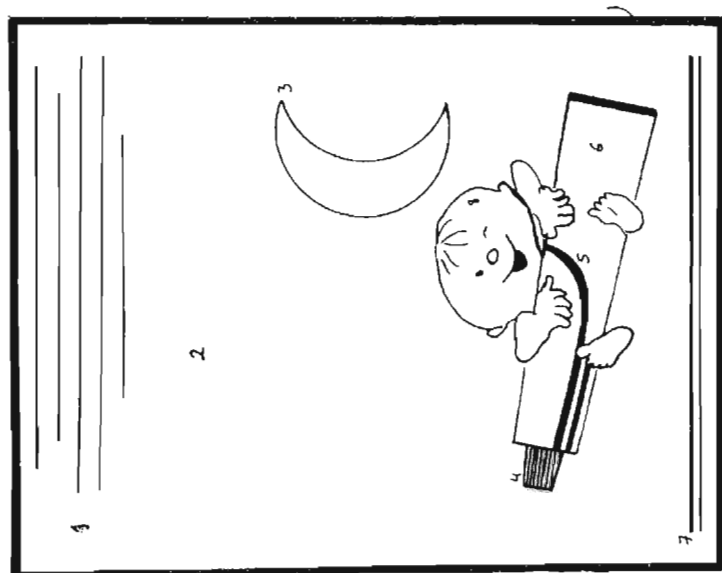
SUPERPOSICION.- SE MUESTRA EN LA PUNTA --
DEL RESIMÁGIC YA QUE TAPA LA PARTE SUPE--
RIOR DE LA CIRCUNFERENCIA QUE SE ENCUEN--
TRA ABAJO. ÉSTOS ELEMENTOS AYUDAN A LA -
COMUNICACIÓN VISUAL, YA QUE LAS ILUSIONES
ÓPTICAS SON MUY IMPORTANTES.

LA FORMA SE DEFINE COMO LA FIGURA EXTE- -
RIOR DE LA MATERIA ES DECIR, SU PRESENTA-
CIÓN.

ANALISIS.

EL COLOR.- 1, 3 Y 7, SON DE COLOR BLANCO, 2 AZUL REY, 4 ROJO, 5 AZUL CIELO, 6 -- BEIGE. LA TIPOGRAFÍA ES DE EL MISMO PUNTAJE, SÓLO QUE LA DE ARRIBA ES MAYÚSCULA Y LA DE ABAJO ES MINÚSCULA, ÉSTA TIPOGRAFÍA RESALTA EN EL FONDO AZUL REY, LA LUNA TIENE UN CONTORNO DE COLOR NEGRO, LA PASTA DEBIDO A LAS SOBRAS QUE TIENE CERCA -- DEL TAPÓN Y EN EL ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO LE DÁ VOLÚMEN Y ADEMÁS SE VE EN DIFERENTES PLANOS, YA QUE EL NIÑO ESTÁ ABRAZANDO A LA POMADA Y ÉSTO LE CUBRE PARTE DE SU CUERPO DANDO LA IMPRESIÓN DE QUE ÉL SE ENCUENTRA ATRÁS DE LA POMADA, Y EN UN TERCER PLANO ESTÁ LA LUNA, YA QUE ÉSTA ESTÁ DETRÁS DE LA CABEZA DEL NIÑO, LOS COLORES EMPLEADOS INSPIRAN LIMPIEZA Y FRESCURA, EL COLOR BLANCO ES CONTRASTANTE EN EL FONDO AZUL, LA TIPOGRAFÍA EN BAJAS, TIENE MENOR IMPORTANCIA QUE LAS QUE SE ENCUENTRAN EN ALTAS QUE SON LAS QUE ESTÁN ARRIBA, ESTAS ENFATIZAN MÁS ACERCA DE LO BUENA QUE ES ÉSTA POMADA PARA LOS BEBES, LA CUAL DEJARÁ DORMIR BIEN AL NIÑO SIN LA MOLESTIA DE LAS ROSADURAS.





EJEMPLO DE CARTEL PUBLICITARIO APLICANDO
LOS CONCEPTOS DE LOS TEMAS MENCIONADOS EN
EL MANUAL:

PROPORCIÓN: ES MUY IMPORTANTE QUE NUESTRO
DISEÑO ESTÉ PROPORCIONADO A NUESTRO FORMA
TO, COMO ES LA TIPOGRAFÍA Y NUESTRA IMÁ--
GEN GRÁFICA. PODEMOS JUGAR CON LOS DIFE--
RENTES TAMAÑOS DE PUNTAJES DE LA TIPOGRA--
FÍA, INCLUSIVE LA FAMILIA TIPOGRÁFICA,

ES RECOMENDABLE UTILIZAR LA TIPOGRAFÍA --
IDEAL STANDAR PARA UNA BUENA PERCEPCIÓN -
VISUAL.

GRAFISMO: EL LENGUAJE GRÁFICO ES LA COMU
NICACIÓN, MUY IMPORTANTE PARA EL DISEÑO -
GRÁFICO, PORQUE HAY QUE ELIMINAR AL MÁXI--
MO EL TEXTO Y UNA IMÁGEN DICE MUCHO.

COLOR: EL USO DE EL COLOR, ES MUY IMPOR--
TANTE DENTRO DE UN DISEÑO, YA QUE DEPENDE
MCS DE ELLOS PARA LOGRAR UNA RELACIÓN VI--
SUAL INTERESANTE.

PODEMOS MANEJAR LOS COLORES PRIMARIOS (RO
JO, AMARILLO, CYAN), LOS SECUNDARIOS, Ó -
LOS COMPLEMENTARIOS A TRAVÉS DE SUS TONOS
EXTENDIENDO LAS POSIBILIDADES DE USO.

LA COMPOSICIÓN: COMO DISEÑADORES GRÁFICOS,
DEBEMOS DE CUIDAR LA COMPOSICIÓN, COMO ES:
212.

- A).- CONTRASTE: ESTARÁ DE ACUERDO CON LA INTENCIÓN QUE SE PERSIGUE, CUIDANDO DE LOGRAR UNA COMPENSACIÓN VISUAL.
- B).- EQUILIBRIO: SON DIFERENTES LAS FORMAS DE DAR EQUILIBRIO AL DISEÑO GRÁFICO, COMO PUEDE SER POR EL COLOR, POR LAS FORMAS, POR LA POSICIÓN, LA DIMENSIÓN DE LOS ELEMENTOS EN EL CAMPO COMPOSITIVO.
- C).- MOVIMIENTO: LO PODEMOS LOGRAR POR LOS EJES, COLORES, POSICIÓN DE LOS ELEMENTOS, EL RITMO CON QUE COLOQUEMOS NUESTROS ELEMENTOS COMPOSITIVOS, CON LA FRECUENCIA QUE LOS REPITAMOS.

EMPAQUE:

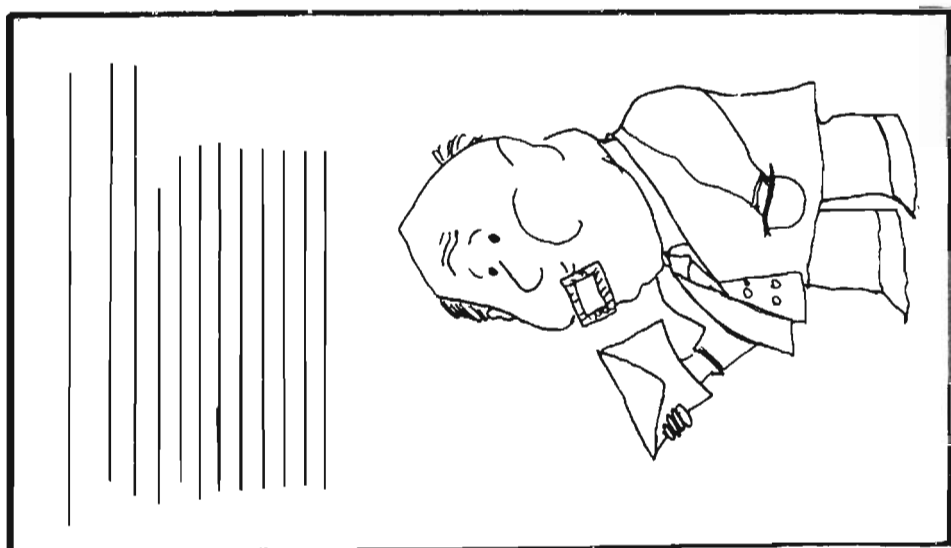
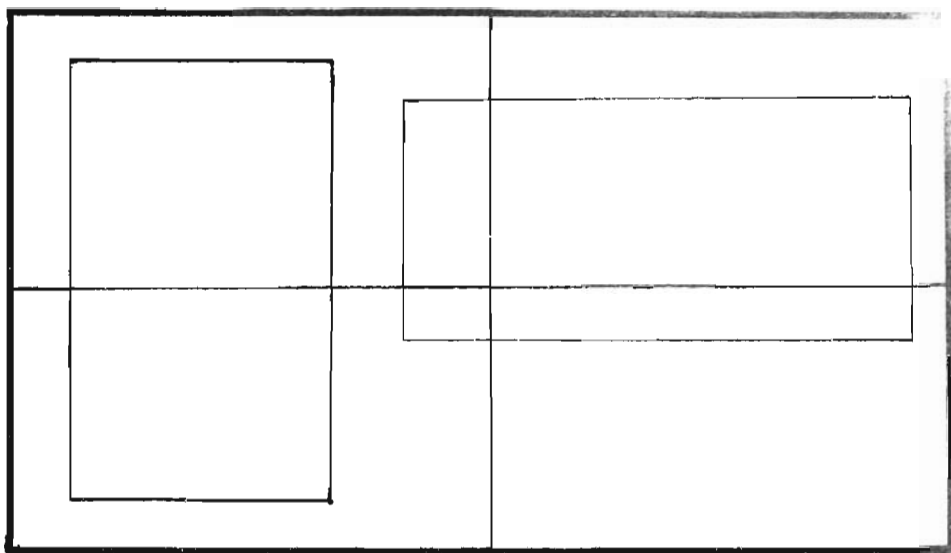
COLOR: LA IMPORTANCIA DE EL COLOR EN EL EMPAQUE COMO EN CUALQUIER OTRO DISEÑO, REPRESENTA LA ATRACCIÓN PARA EL EMISOR, ES ASÍ COMO EL DISEÑADOR SIEMPRE TIENE QUE TOMAR EN CUENTA LA PSICOLOGÍA DE EL COLOR. POR EJEMPLO: EN UN EMPAQUE DE LECHE, SE PODRÁN EMPLEAR LOS COLORES FRÍOS Ó NEUTROS, COMO SON EL AZUL-CYAN, VERDES Ó BIEN EL CLÁSICO BLANCO. EL COLOR QUE EMPLEEMOS DEPENDERÁ MUCHO DE LA INTENCIÓN QUE LLEVE NUESTRO EMPAQUE.

RITMO: HARÁ SU PRESENCIA CUANDO HAYA REPETICIÓN DE ALGÚN ELEMENTO, LLEVANDO UNA SECUENCIA DE LOGRO.

GRAFISMO: ES EL QUE NOS VA A AYUDAR A QUE SE PERCIBA CON CLARIDAD NUESTRO MENSAJE, PARA IDENTIFICACIÓN DE NUESTRO PRODUCTO, LO QUE DENOMINAREMOS PERCEPCIÓN VISUAL.

EL VOLÚMEN: ESTE EN ALGUNOS CASOS PUDIERA SER SÓLO ILUSIONARIO, UN EFECTO REALIZADO POR EL COLOR, Ó COMO SU NOMBRE LE DICE -- QUE TENGA COLUMEN Ó SEA TRIDIMENSIONAL.

TEXTURA: LA TEXTURA PUEDE SER SÓLO UNA -- PERCEPCIÓN VISUAL, Ó BIEN QUE LA DE ALGÚN MATERIAL DE ELABORACIÓN DE EL EMPAQUE, LO QUE DENOMINAREMOS TEXTURA TÁCTIL.



BIBLIOGRAFIA.

FUNDAMENTOS DEL DISEÑO.

ROBERT GILLAN LERA

SÉPTIMA EDICIÓN.

FUNDAMENTOS DEL DISEÑO TRIDIMENSIONAL.

WICIUS WUNG.

EDIT. GUSTAVO HIGINGS.

MÉTODOS DEL DISEÑO.

CHRISTOPHER JONES.

EDIT. GUSTAVO HIGINGS.

ILUSTRACION ATRACTIVA.

EUGENE ARNOLD.

EDIT. BARCELONA.

SEGUNDA EDICIÓN.

LENGUAJE ARTÍSTICO.

BOZAL FERNÁNDEZ.

ED. PENÍNSULA 1970.

FUNDAMENTOS DEL DISEÑO.

SCOTT.

ED. VÍCTOR LERU 1958.

ILUSTRACION ATRACTIVA.

ARNOLD.

EDIT. LAS EDICIONES DE ARTE,

DISEÑO INDUSTRIAL.
LOBACH BERNAL.
ED. GUSTAVO GILI.

FUNDAMENTOS DE LA TEORIA DE LOS COLORES
KUPPERS.
ED. GUSTAVO GILI.

MANUAL PARA DIBUJANTES E ILUSTRADORES
MAGNUS, GÜNTER HUGO.
BARCELONA, ESPAÑA, 1982.

FUNDAMENTOS DEL DISEÑO BI Y TRIDIMENSIONAL
WONG, WUCIUS.
ED. GUSTAVO GILI.

COMUNICACION POLITICA.
COTIERET, JEAN MARIE.
EDITORIAL EL ATENEO.

EL COLOR EN LA PUBLICIDAD Y ARTES GRAFICAS
AUTORES VARIOS.
EDICIONES DE ARTE.
TERCERA EDICIÓN.
BARCELONA, ESPAÑA.

2894734
Caso Gutiérrez, Carmen Ma
La expresión plástica for

DR. GUSTAVO CHAPELA CASTAÑEDA
Rector General UAM

DR. ENRIQUE FERNANDEZ FASSNACHT
Secretario General UAM

MTRA. SYLVIA ORTEGA SALAZAR
Rectora UAM Antropología

ING. ENRIQUE TENORIO GUILLÉN
Secretario de la UAM

M.D.L. EMILIO MARTINEZ DE VELASCO
Director de la División de CISO

ARG. ROSA ELENA ALVAREZ MARTINEZ
Jefa de Dpto. de Procesos, Técnicas de Redacción